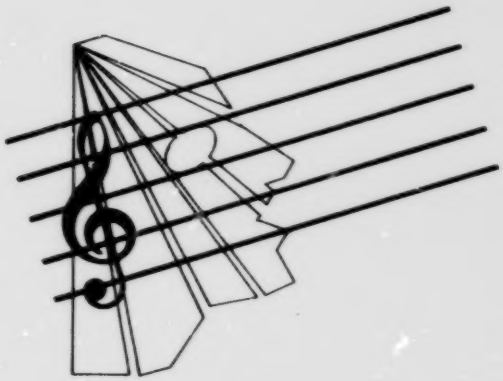
Gouvernement du Québec
Ministère de l'Éducation
Direction générale
de l'enseignement collégial

ACTES DU COLLOQUE/MUSIQUE '83

PROSPECTIVES EN FORMATION AUDITIVE

Du 27 au 29 avril 1983
au collège Marguerite-Bourgeois



Claude Poirier
coordonnateur

15-5989

Décembre 1983

Québec

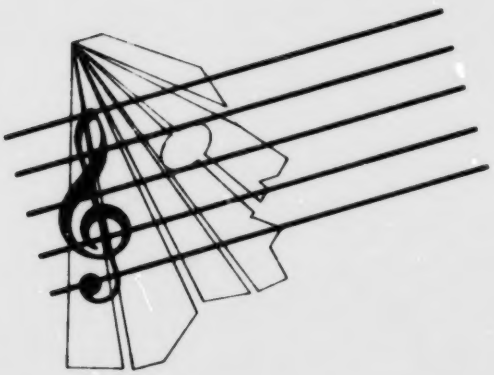
85-0368/

Gouvernement du Québec
Ministère de l'Éducation
Direction générale
de l'enseignement collégial

ACTES DU COLLOQUE/MUSIQUE '83

PROSPECTIVES EN FORMATION AUDITIVE

Du 27 au 29 avril 1983
au collège Marguerite-Bourgeois



Claude Poirier
coordonnateur

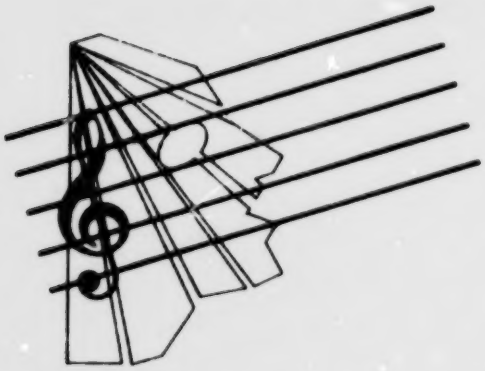
15-5989

Décembre 1983

ACTES
DU COLLOQUE/MUSIQUE '83

PROSPECTIVES EN FORMATION AUDITIVE

Du 27 au 29 avril 1983
au collège Marguerite-Bourgeois



15-5989

Décembre 1983

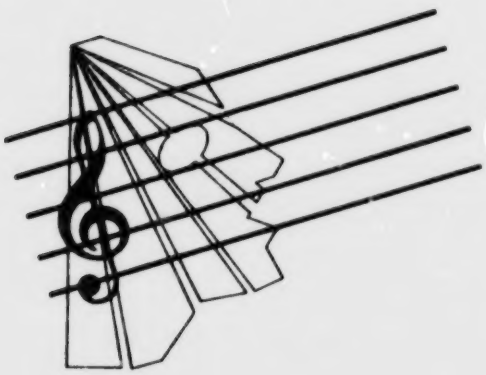
Québec

Gouvernement du Québec
Ministère de l'Éducation
Direction générale
de l'enseignement collégial

ACTES DU COLLOQUE/MUSIQUE '83

PROSPECTIVES EN FORMATION AUDITIVE

Du 27 au 29 avril 1983
au collège Marguerite-Bourgeois



15-5989

Décembre 1983

Dépôt légal: 4e trimestre 1983
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 2-550-06315-5

CONTENU DES ACTES DU COLLOQUE/MUSIQUE '83

PRÉLUDE DES ACTES DU COLLOQUE/MUSIQUE'83
par Claude Poirier, coordonnateur provincial
de la musique au collégial..... 7

LE COLLÈGE MARGUERITE-BOURGEOYS, HÔTE DU COLLOQUE..... 9

ATELIER DE CHRISTINE AUGER:
"LIRE LA MUSIQUE PAR CONNAISSANCE DES INTERVALLES",
Méthode de Marie-Claude Arbarétaz..... 13

ATELIER DE MARY A. COX:
"L'INTERPRÉTATION ET LA FORMATION AUDITIVE"..... 31

ATELIER DE GILLES TREMBLAY:
"L'OREILLE DE L'AN 2000"..... 43

ATELIER DU DR. RENÉ VERREAULT:
"L'ÉCOUTE SELON LA MÉTHODE TOMATIS"..... 55

ATELIER DE MONIQUE DROUIN:
"LA RYTHMIQUE DALCROZE ET LA FORMATION AUDITIVE"..... 75

ATELIER DE GILLES FORTIN:
"LA FORMATION AUDITIVE APPLIQUÉE A LA MUSIQUE POPULAIRE"..... 99

ATELIER D'ADRIENNE RICHARD-RHÉAUME:
"LE PIANO, OUTIL DE FORMATION AUDITIVE"..... 103

ATELIER DE RÉJEAN MAROIS:
"LA FORMATION AUDITIVE APPLIQUÉE AU JAZZ VOCAL"..... 113

ATELIERS DE GILLES SIMARD:
"LES NOUVEAUX OUTILS PÉDAGOGIQUES"..... 133

"PROBLÈMES ET SOLUTIONS EN FORMATION AUDITIVE"..... 149

CONFÉRENCE D'OUVERTURE PAR LE DR. PAUL SAVARY:
"MÉCANISME DE L'AUDITION"..... 155

ATELIER DU DÉPARTEMENT DE MUSIQUE DU COLLÈGE MARGUERITE-BOURGEOYS:
"LA CROISADE DES DAMES", Opéra de Franz Schubert..... 163

LES EXPOSANTS AU COLLOQUE/MUSIQUE'83..... 165

LE COMITÉ ORGANISATEUR DU COLLOQUE/MUSIQUE'83..... 167

LE COMITÉ PÉDAGOGIQUE DE MUSIQUE AU COLLEGIAL..... 169

POSTLUDE AU COLLOQUE/MUSIQUE'83..... 171

PRÉLUDE DES ACTES DU COLLOQUE/MUSIQUE '83

Le triangle Paris-New-York-Montréal a toujours été bénéfique à la vie culturelle du Québec. La vie musicale en a bien profité par le passé; cela est encore vrai aujourd'hui...

Le Colloque/Musique'83 s'est déroulé dans l'enthousiasme grâce à la présence d'animateurs experts venus de ces trois métropoles. Du Québec, de grands musiciens sont venus de la Capitale, de Drummondville, de Trois-Rivières: ils ont partagé avec tous les participants leurs recherches et leurs expériences.

Plus de 450 participants sont venus partager les ateliers, les concerts et rencontrer les exposants. Les Actes du Colloque/Musique'83 seront tout autant que la forte participation un témoignage écrit de l'excellence et de la profondeur de notre travail.

Les textes qui suivent sont la transcription des enregistrements réalisés par les membres du Sous-comité pédagogique de la musique au collégial. Leur présentation ici est parfois en ordre inverse à celle du programme. J'ai voulu donner priorité aux textes spécifiques à la formation auditive, thème de notre colloque. Merci bien au Comité organisateur transformé en secrétariat général durant le colloque.

Avec plaisir, j'exprime à nouveau ma reconnaissance au Collège Marguerite-Bourgeoys qui a accueilli notre colloque, à tous les animateurs experts et aux nombreux participants de même qu'à Madame Nicole Brodeur, directrice générale de la Direction générale de l'enseignement collégial qui nous a honorés de son patronage et de sa présence. Un grand merci à la D.G.E.C. Elle a consenti une subvention rendant possible la réalisation de ce colloque.

Déjà nous songeons à celui de 1986... Merci à tous!
Au plaisir de vous revoir!

Claude Poirier,
coordonnateur provincial de la musique au collégial

LE COLLÈGE MARGUERITE-BOURGEOYS HÔTE DU COLLOQUE

MARGUERITE-BOURGEOYS

Marguerite-Bourgeoys occupe une place particulière dans l'histoire de l'enseignement au Québec. C'est elle qui, en 1658, ouvre la première école de Ville-Marie dans une étable de pierre cédée par M. de Maisonneuve.

Elle recrute des compagnes et édifie ainsi progressivement un Institut non cloîtré dit Congrégation de Notre-Dame. Aujourd'hui, plus de 2600 religieuses poursuivent son oeuvre d'éducation au Canada, aux États-unis, au Japon, au Honduras, au Guatémala, au Cameroun et en France.

Marguerite-Bourgeoys a été béatifiée en 1950 et canonisée à Rome le 31 octobre 1982.

LE DÉPARTEMENT DE MUSIQUE AU COLLÈGE MARGUERITE-BOURGEOYS

L'enseignement de la musique au collège Marguerite-Bourgeoys hérite d'une longue tradition léguée par l'École Normale de Musique de l'Institut pédagogique fondée en 1926. Des maîtres réputés, tels que Robert Schmitz, Jean Lallemand, Claude Champagne, Françoise Aubut, Jean Riddez, Maurice Onderet, Pierre Mallet, Frédéric Pelletier, Alexander Brott, Jean Leduc... y ont enseigné pendant de nombreuses années. Le corps professoral actuel assure la continuité de la qualité de l'enseignement musical.

D'anciens élèves, tels que Robert Bibeau, Louis Lortie, Chantal Juillet, Guy Fouquet, Davis Joachim, Louise Laplante... oeuvrent dans différents secteurs de la musique: concerts, recherche, télévision, enseignement, radio, composition, musique populaire, jazz...

De nombreux concerts et récitals sont présentés d'année en année par les élèves du collège Marguerite-Bourgeoys.

ATELIERS

ATELIER DE CHRISTINE AUGER, assistante de Madame Marie-Claude Arbarétaz à l'École d'Art lyrique de l'Opéra de Paris.
"LIRE LA MUSIQUE PAR LA CONNAISSANCE DES INTERVALLES":
MÉTHODE DE MARIE-CLAUDE ARBARÉTAZ
Secrétaire: Claude Poirier

CHRISTINE AUGER

Études:
Licence ès sciences (Faculté des Sciences de Poitiers); prix d'histoire de la musique et d'Esthétique au Conservatoire National Supérieur de Paris. Etudes musicales et scientifiques avec Norbert Dufourcq, Dr Rémy Stricker et Lawrence Boulay.
Expérience:
Claveciniste interprète des virginalistes anglais jusqu'à Ligeti en passant par Rameau; pratique la basse continue à l'intérieur de diverses formations; a joué en concert avec orchestres; pratique du piano classique et du jazz.

L'ATELIER

Les principales questions qui seront évoquées au cours de l'atelier sont les suivantes:

- Notion d'oreille absolue et d'oreille relative; le son isolé, de même que dans le langage parlé et dénué de sens, l'important est la relation entre les sons, d'où l'intérêt de les percevoir comme partie d'un ensemble cohérent dont la plus petite valeur peut être l'intervalle.
- La notion d'intervalle et donc de relativité est la base de l'ouvrage de Marie-Claude Arbarétaz: "Lire la musique par la connaissance des intervalles".
- Les associations en vue d'obtenir les réflexes de la lecture chantée sont mis en parallèle avec celles utilisées dans l'acquisition de la lecture du langage parlé.
- Place de cette méthode dans le cycle des études.
- Comment utiliser cette méthode en fonction de l'âge et du niveau des élèves.

ADRESSE PERSONNELLE

Christine Auger
46, rue des Saules (18e)
75018 Paris, France
Téléphone: (1) 251.21.30

LIRE LA MUSIQUE PAR LA CONNAISSANCE DES INTERVALLES, MARIE-CLAUDE ARBARÉTAZ

Conférence de Christine Auger
École d'art lyrique de l'Opéra de Paris

Pour commencer je voudrais remercier les organisateurs du colloque Musique 83 et particulièrement monsieur Poirier de m'avoir invitée à y participer. Je suis très heureuse de pouvoir parler ici de la Méthode de Marie-Claude Arbarétez que nous pratiquons elle et moi, principalement dans le cadre de l'Ecole d'art lyrique de l'Opéra de Paris, mais je suis également heureuse de profiter de tous les ateliers proposés et dont j'apprécie la diversité et la qualité.

Je vais donc vous présenter l'ouvrage de Marie-Claude Arbarétaz dont le titre est Lire la musique par la connaissance des intervalles, en trois volumes, et qui a paru aux éditions Chappell en 1979.

Ces livres sont le fruit d'une réflexion intéressante et d'une grande pratique. Le point de départ a été, lorsque Marie-Claude Arbarétaz, il y a une dizaine d'années, enseignait à l'opéra-studio,

1) la constatation que beaucoup de jeunes chanteurs n'avaient en arrivant que des connaissances musicales rudimentaires, parfois inexistantes, mais souvent plus portées sur des intuitions que sur une technique véritable, et ceci est le problème des chanteurs en France;
2) l'obligation de les former très rapidement: le cycle des études étant de trois ans ou exceptionnellement quatre ans. Ce qui est également le cas à l'Ecole d'Art lyrique.

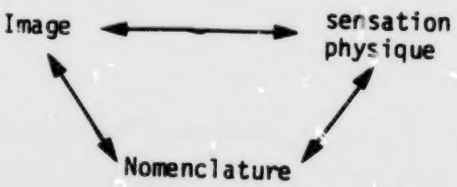
Donc il a fallu mettre à leur disposition un outil efficace et sûr à relativement court terme.

Cependant si cette méthode a été pensée au départ pour des chanteurs et pour des circonstances particulières, elle est rédigée de telle sorte qu'on peut élargir considérablement sa portée. Il y a plusieurs façons de l'utiliser. On peut ne pas suivre exactement l'ordre proposé des exercices et des chapitres, dans certains cas. Il y a également plusieurs façons de faire faire les exercices. Nous y reviendrons en étudiants un chapitre en détail.

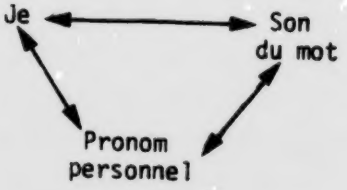
Je pense que ceci est important à souligner. Cela demande que l'enseignant ait bien assimilé l'ensemble des trois ouvrages et soit à l'écoute des difficultés de ses élèves.

Lire la musique par la connaissance des intervalles, Marie-Claude Arbarétaz

Volume I



Langage parlé



Langage musical

Comme dans le langage parlé

1e stade → écoute: découverte de la sensation
2e stade → reproduction des sons
3e stade → association avec les signes

L'idée maîtresse de l'ouvrage n'est pas la sensibilisation au son absolu. Mais on part du principe que, comme dans le langage parlé ce qui est intéressant est la relation des sons entre eux. C'est l'élan qui va de l'un à l'autre et qui communique des émotions. Donc l'essentiel est le travail de l'élan musical. Chaque intervalle fait l'objet d'un chapitre et par une série d'exercices on acquiert l'élan musical propre à chacun.

Peut-être poserez-vous la question de l'étude des tonalités: et bien ce n'est pas non plus le propre de ces volumes. Le travail tonal peut être fait auparavant ou en même temps. Cela, seul le professeur peut le déterminer en fonction des capacités et des besoins des élèves.

On va travailler la relation entre deux sons à partir d'une chose tout à fait élémentaire et facile: on utilisera le début d'un air, d'une mélodie, ou mieux, d'une chanson populaire bien connue de l'élève. Il est important que cela puisse être chanté facilement, naturellement.

Ce début de mélodie va servir de support à l'élaboration d'un réflexe sensoriel. Mais de même qu'un tuteur, quand le réflexe est assez sûr, il faut supprimer ce point de départ.

Ensuite, seulement on pourra aborder les séries d'exercices qui suivent.

On va donner un exemple: prenons par exemple la 4te juste.

- Un élève peut-il me donner un exemple de chanson ou d'air commençant par une quarte? Au début il peut être nécessaire de chanter entièrement la première phrase car nous allons partir de n'importe quelle note et transposer. Essayons.
Puis on ne garde que les deux premières notes tout en continuant à penser à la mélodie. Il est important de mettre du sentiment lorsqu'on chante, il faut le faire avec conviction, on ne doit pas le faire avec indifférence. C'est important.

Progressivement on ne pensera plus à la mélodie-point-de-départ, on en aura dégagé une sensation particulière. Et nous verrons ultérieurement le déroulement d'un chapitre.

Parallèlement à l'acquisition du réflexe vocal on pourra développer le réflexe auditif. Par exemple, je jouerai au début seulement des secondes et des 4tes puis la même chose mais avec d'autres intervalles.
(Je demanderai à un élève de chanter ou de jouer au piano des intervalles et un autre devra seulement reconnaître la quarte juste). Evidemment il y a beaucoup de variantes à cet exercice.

Egalement en parallèle on travaillera le réflexe de la lecture: observation visuelle de l'intervalle je demande d'abord d'écrire une série de 4tes ascendantes à partir de notes données. Là aussi il y a une série d'exercices proposés dans la méthode et on peut les utiliser de différentes manières. Nous allons voir cela en détail.

Dans l'immédiat, pour résumer ce que j'ai dit je ferai observer le parallèle qui a été fait avec l'acquisition du langage parlé. Les sons des syllabes, puis l'observation et la reproduction des signes servant à les transcrire.

Maintenant je vais vous exposer le plan général de l'ouvrage, puis nous regarderons attentivement un chapitre du 1er livre et enfin un chapitre du 3e livre.

Le premier volume, donc étudie
- les secondes M et m
- les 3ces M
- les 3ces m
- les mélanges de 3ces
- les 4tes justes
- les 5tes justes
- les mélanges 4tes et 5tes

Le deuxième volume étudie
- les 4tes augm. et 5tes dim.
- les 6tes M
- les 6tes m
- les mélanges de 6tes
- les 7è m
- les 7è M
- les mélanges de 7è

Dans ces deux volumes les intervalles sont travaillés indépendamment, donc de tout sentiment tonal comme je l'ai dit auparavant (sauf quelques exceptions).

Le troisième volume est un peu différent puisque c'est l'étude des intervalles diminués ou augmentés on se réfère ici beaucoup plus au sentiment tonal.

Cet ouvrage traite
- la 7è diminuée
- 2nd augm.
- 3ce dim.
- 5te augm.
- 4te dim.

et - les intervalles redoublés, là de nouveau, nous retrouvons un contexte atonal.

- Quelques observations en ce qui concerne l'ordre d'utilisation des volumes: Il est nécessaire de faire les volumes 1 et 2 dans l'ordre proposé puisque chaque nouvel intervalle est remélangé progressivement aux intervalles travaillés précédemment. Cependant on pourra commencer les têtes de chapitre assez rapidement tout en travaillant le premier chapitre à fond. On peut donner assez rapidement les exemples pour trouver les intervalles jusqu'à la 5te tout en travaillant le premier chapitre, cela permet de débrouiller les élèves assez vite. En ce qui concerne le troisième volume vous pouvez par exemple travailler le chapitre des 2nde augmentés après avoir travaillé dans le premier volume le chapitre des tierces majeures. De même qu'après avoir travaillé les tierces majeures du premier volume on peut aborder les 7è diminuées. Cela dépend de l'âge et du niveau des élèves et de leur demande.

Bien, nous avons vu le plan d'ensemble de l'ouvrage et l'utilisation variée qu'on peut faire de ce plan. Maintenant nous allons regarder plus en détail un chapitre du premier volume; puisque nous avons parlé des quartes justes, nous pouvons donc regarder ce chapitre là. (Le plan des chapitres des deux premiers ouvrages étant à peu près identique).

Nous pouvons reprendre ce qui avait été commencé tout à l'heure et demander à un de nos volontaires de rechanter des 4tes avec ou sans exemple. Essayons de nouveau.

A- Observer que dans certains cas, il faut laisser un temps de repos pour que l'oreille se défasse du climat tonal différent à chaque fois.

Quand la sensation est bien nette pour l'élève on ne pense plus à l'exemple. Mais il ne faut pas chercher à aller trop vite, il faut que le réflexe soit bien sûr. Insister sur le fait d'entendre bien clairement la note avant de la chanter. Sur ce point il faut être exigeant.

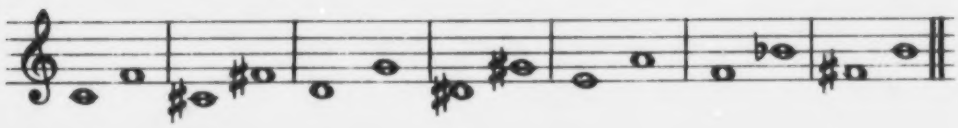
Faisons de même pour la 4te descendante.

Ensuite on peut faire le graphique au bas de la page mais bien sûr ici cela supposerait que les chapitres précédents ont été déjà travaillés.

B- Maintenant observons p. 29 la représentation sur la portée. Nous demandons à un élève de lire régulièrement le nom des intervalles (un autre peut dans le même temps les écrire au tableau). A partir de ces exercices, le professeur peut en suggérer d'autres: par exemple, écrire une série de 4tes à partir d'une note donnée.

Choix des altérations.

Faire écrire des quartes justes chromatiquement en montant, par exemple



Faire cet exercice sans chanter, au départ.

Ensuite (bas de la page) cet exercice peut être fait en nommant simplement le nom des notes (+ altération); seulement en chantant puis faire deux opérations en même temps.

p. 30 Tournons la page.

Là nous avons une série d'exercices systématiques, une formule très simple au départ. Ex.: Exercice No 4: faire chanter en vocalises, lentement, prendre soin de "demiser" la mélodie. (On pourra quelquefois intervertir des exercices: exemple: le no 6: certains ont beaucoup de mal à chanter 2 quartes à la suite; la placer éventuellement à la fin). Bien que d'une façon générale ces deux premiers volumes soient centrés sur les exercices atonaux, on fait quelques incursions dans le domaine tonal: exercices 8, 9, 10,, 11, 12, 13.

En ce qui concerne la page 30, on peut aussi faire les exercices en trois temps. D'abord en chantant, ensuite en écrivant, ensuite chanter en écrivant (éventuellement dans d'autres clés). Puis on peut encore les reprendre avec des paroles par exemple: Fable de Lafontaine ou autre pour le stade d'audition intérieure: ici c'est vraiment très variables selon les élèves. Quand on peut le faire faire vérifier une note sur 4 par exemple.

Fin de la page 30. Improvisation:
Là on peut imaginer beaucoup de choses. Demander à un élève de chanter des intervalles, par exemple: 4^{te} + tons et 1/2 ton. Un autre doit écrire ce qu'il entend. Soit sous forme d'intervalles (4^{te} j , 2^{nd} m , etc), soit sur portée (exercices à 2 voix)???

D- En fait, il faut passer beaucoup de temps sur les exercices préliminaires A B C ensuite la page 31 (D: lectures) doit paraître facile. Ces lectures ne doivent pas être travaillées; elles ne sont que la vérification que les exercices précédant ont été assimilés: c'est là une des principales différences avec la plupart des manuels de solfège.

P. 32 Les lectures s'appuient sur des accords puis il y a deux exercices no 26 et 27 où un rythme assez simple est utilisé. Puis l'exercice 28, à faire à 2 voix ou comme indiqué jouer une partie, chanter l'autre.

Le temps qu'on peut passer sur chaque chapitre est extrêmement variable. Cependant il ne faut pas perdre de vue la musique. C'est pourquoi il a été suggéré à la fin de chaque chapitre une liste d'oeuvres où se rencontre plus particulièrement l'intervalle travaillé. Selon le niveau de l'élève on peut demander de préparer telle ou telle mélodie ou de déchiffrer à première vue. (Dans ce cas on aidera l'élève à trouver les intervalles non encore travaillés).

Il faut beaucoup insister sur le fait d'ENTENDRE avant de chanter. Cela évitera aux chanteurs de "se coincer" la voix en déchiffrant. Lire à l'avance, comme pour les instrumentistes auxquels cela permet de préparer un doigté ou de supprimer à la première lecture les choses qui ne sont pas techniquement faisables tout de suite.

Présentation du volume III

Ce volume contient les chapitres - septième diminuée
- seconde augmentée
- tierce diminuée
- quinte augmentée
- quarte diminuée
- intervalles redoublés

Nous voyons donc que, mis à part le dernier chapitre, les autres sont envisagés dans un contexte plus ou moins tonal.

Comme nous l'avons dit précédemment il peut être partiellement abordé peu après avoir commencé le premier volume. Par exemple si le chapitre de tierces majeures est bien assimilé on peut travailler la seconde augmentée.

Regardons ce chapitre, p. 9 vol. III

Le plan du chapitre est un peu différent des autres. Dans les exercices de représentation de l'intervalle on peut les faire en un premier temps par écrit ou en disant oralement le nom des mots mais on gardera le nom des notes pour chanter.

Il est important de chanter cela avec le sentiment d'appogiature, Quelques fois il sera nécessaire de faire chanter la 3^{ce} M seule d'abord puis avec son appogiature en restant dessus un peu plus longtemps. Il est important de faire sentir qu'un intervalle augmenté comporte une tension particulière même s'il est utilisé dans une musique atonale.

Essayons de demander à un de nos jeunes élèves de nous chanter d'abord la tierce M, puis de même la tierce M précédée de la 2nde augmentée; la même chose avec le nom des notes.

Vol. III, p. 9- exercice 2: Eventuellement le faire d'abord en disant oralement le nom de la note sans chanter; si cela ne pose pas de difficulté chanter en disant le nom des notes. (Eventuellement dans les exercices 2, 4, 6, chanter d'abord la tierce M dans le sens de la flèche). Ici les exercices 3 contrairement aux vol. I et II sont essentiellement dans la tonalité. Par contre les lectures sont faites dans le même esprit que les volumes précédents.

Jetons maintenant un coup d'oeil sur le dernier chapitre les intervalles redoublés. Là aussi, dans certains cas, vous pouvez faire commencer ce chapitre après avoir terminé le premier volume ou même avant.

Regardons les premiers exercices et demandons à un élève de chanter une fragment de quelques notes rapprochées de préférence puis essayons de lui faire octavier 1 note sur 2 tout en continuant de percevoir la mélodie en dessous.

L'important est d'arriver à percevoir une neuvième M par exemple comme si c'était un ton mais avec plus d'élan.

On peut faire ce travail avec des élèves qui ne sont pas forcément très avancés. Mais dans tous les cas, lorsqu'on aborde les lectures, il faut avoir travaillé à fond les chapitres précédents.

CONCLUSION

L'ouvrage de Marie-Claude Arbarétaz laisse à l'enseignant une assez grande latitude dans son utilisation. Dans l'ensemble il faut veiller à ne pas bloquer les élèves qui ont des difficultés, ne pas insister sur certains exercices, passer à d'autres, ne pas craindre d'en inventer de nouveaux d'après les modèles, ne pas craindre de revenir en arrière aussi souvent qu'il le faudra, car les exercices ont été prévus pour ne pas se prêter facilement à être appris par coeur, donc on peut les chanter, les rechanter, les écrire et les réécrire en transposant jusqu'à ce que cela devienne vraiment facile.

Christine Auger

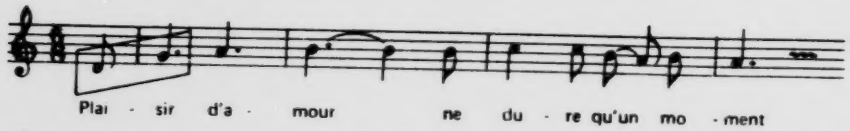
par Claude Poirier, secrétaire
Collège de la Gaspésie

Note. Les pages qui suivent sont extraites de la méthode de Marie-Claude Arbarétaz, des pages 28 à 31.

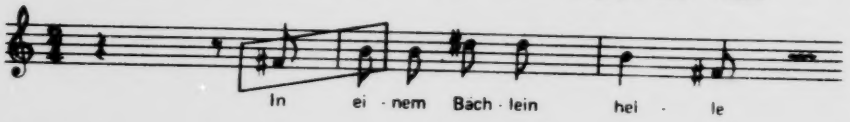
QUARTE JUSTE

A. – PRISE DE CONSCIENCE SENSORIELLE DE L'INTERVALLE

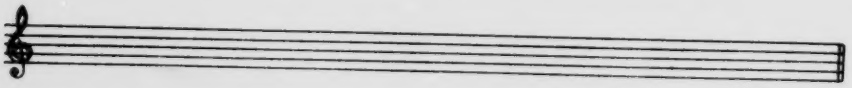
– **quarte juste ascendante**



– Romance
J. P. E. MARTINI
(1741-1816)

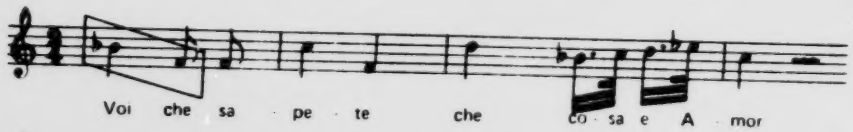


– Die Forelle
F. SCHUBERT

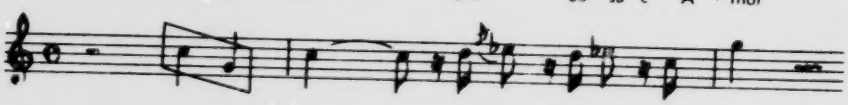


– exemple personnel

– **quarte juste descendante**



– air de Cherubino. Acte II
extr. de
"Le Nozze du Figaro"
W. A. MOZART

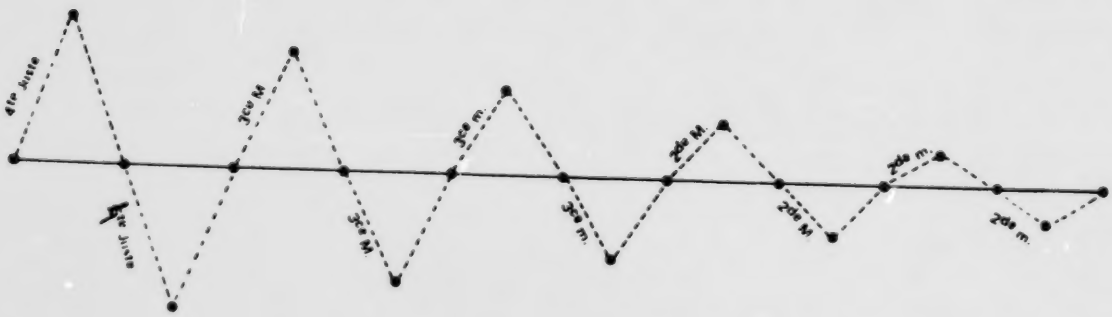


– Ouverture de
l' "Arlésienne"
G. BIZET

– exemple personnel

Fixer la sensation propre de chaque intervalle, en oubliant les thèmes.

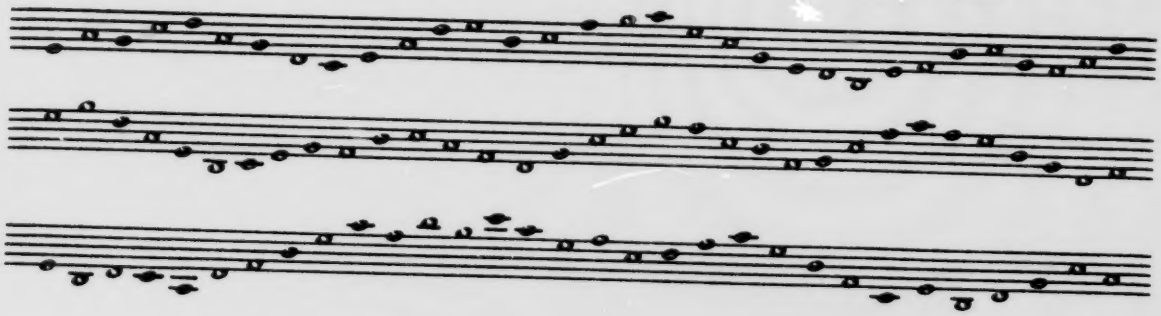
GRAPHISME – RYTHME REGULIER – TEMPOS PROGRESSIFS
NOUVEAU SON DE DEPART A CHAQUE NOUVEAU TEMPO



B. – REPRESENTATION DE L'INTERVALLE

1) REPRESENTATION GRAPHIQUE

QUELLE QUE SOIT LA CLE, la quarte est toujours placée entre deux notes écrites l'une dans un interligne, l'autre sur une ligne.

EXERCICES D'APPLICATION = LIRE LES INTERVALLES – ECRIRE D'AUTRES EXERCICES

2) CHOIX DES NOTES ET ALTERATIONS NECESSAIRES

La quarte juste se compose de : 2 TONS et 1/2 TON DIATONIQUE.

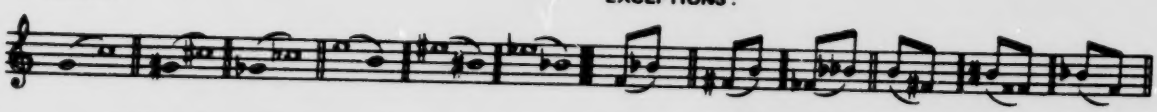
Le choix de l'altération nécessaire pour obtenir une quarte juste est simple et systématique.

1 – si la première note de la quarte est **NATURELLE**, la deuxième est **NATURELLE** ;
2 – si la première note de la quarte est **DIESEE**, la deuxième est **DIESEE** ;
3 – si la première note de la quarte est **BEMOLISEE**, la deuxième est **BEMOLISEE**.

EXCEPTIONS : **FA – SI♭** et **FA♯ – SI** (fa♭ – si♭ et fa♮ – si♯)

car **FA – SI** est une quarte augmentée composée de **TROIS TONS**

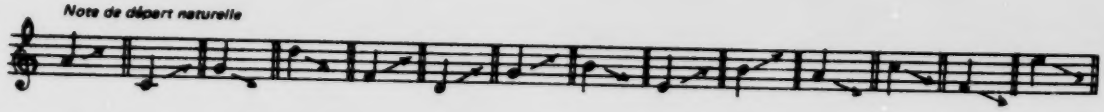
Exemples :



EXCEPTIONS :

Vérifier vos connaissances

Note de départ naturelle

1 

Note de départ diésée

2

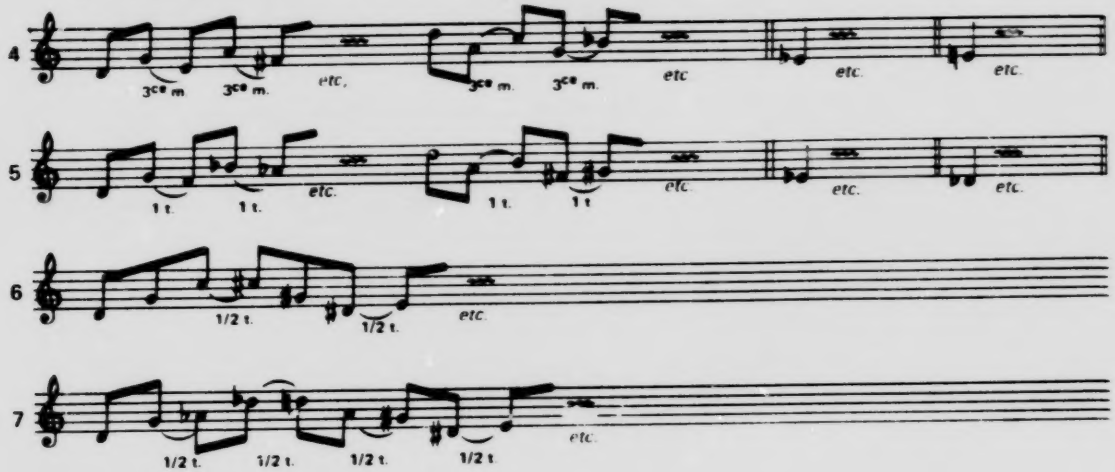
Note de départ bémolisée

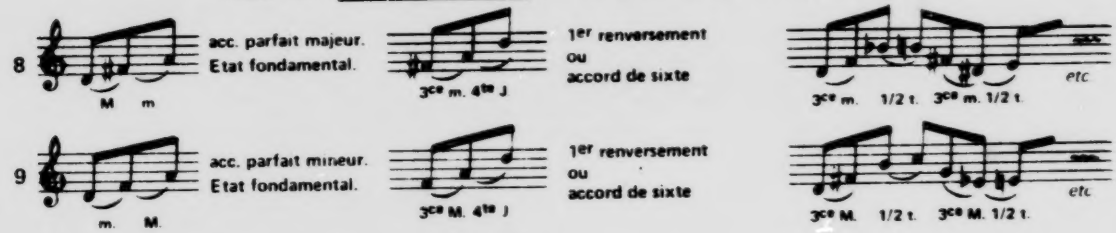
3

30

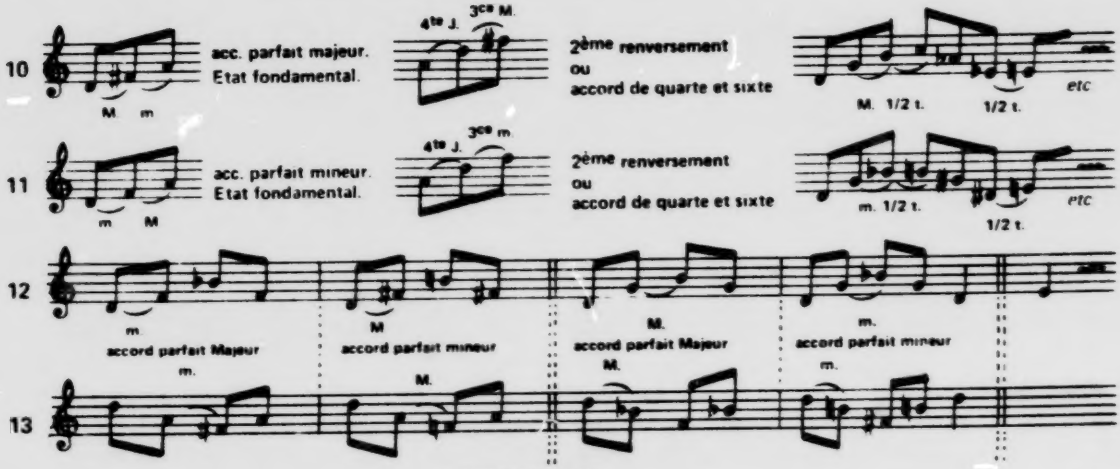
C. - EXERCICES SYSTEMATIQUES SUR DES SCHEMAS DONNES ET IMPROVISATION

1) EXERCICES SYSTEMATIQUES SUR DES SCHEMAS DONNES

A chanter :
1° en vocalise
2° en écrivant
3° en audition intérieure

Travail sur l'ACCORD DE SIXTE, 1er renversement, 6 avec altérations éventuelles



Travail sur l'ACCORD DE QUARTE ET SIXTE, 2ème renversement, $\frac{6}{4}$ avec altérations éventuelles



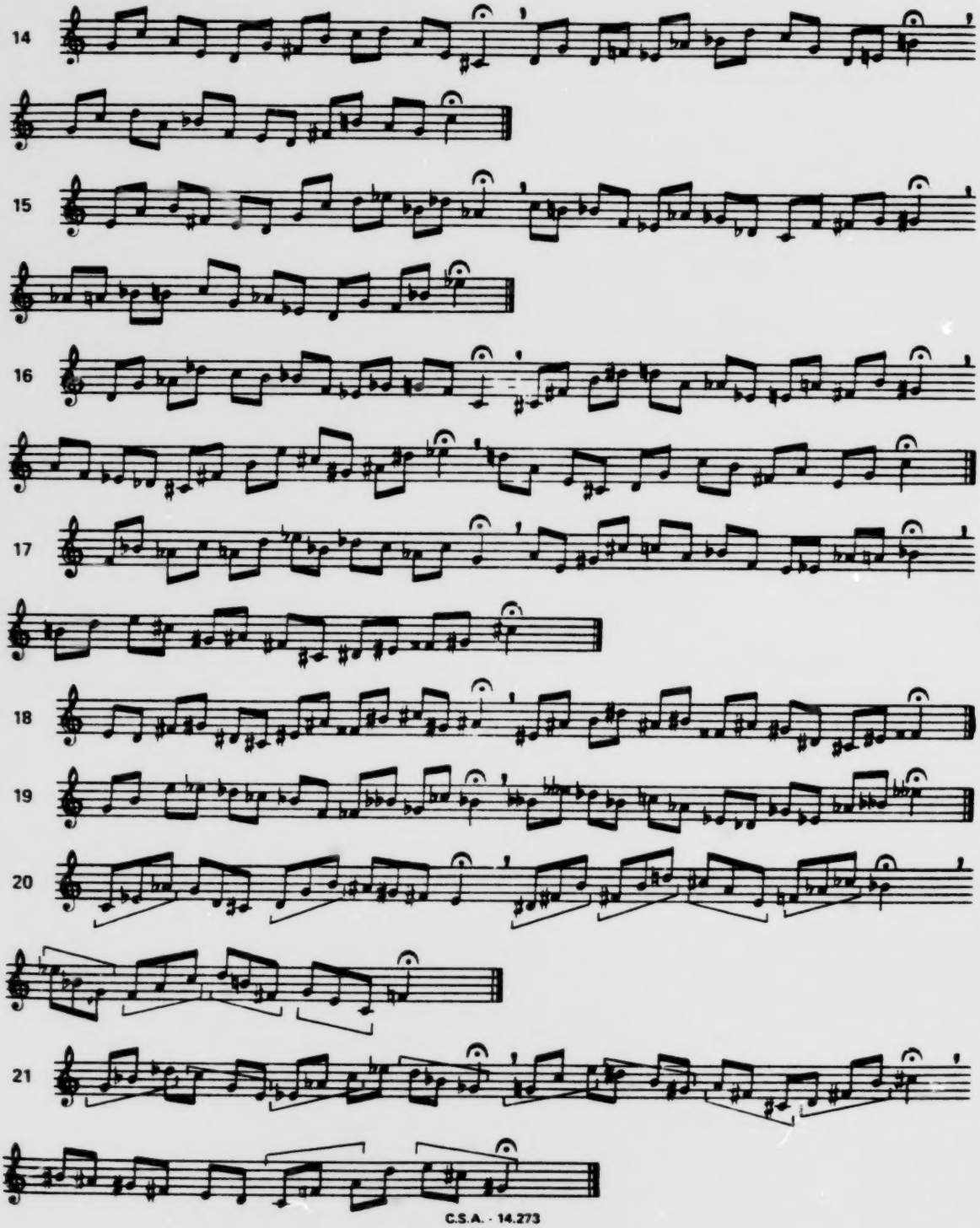
2) IMPROVISATION

D. – LECTURES

ENTENDRE AVANT DE CHANTER

A chanter : – en vocalise
– en audition intérieure

1) tempo libre
2) tempo obligé



ATELIER DE MARY A. COX professeur au Juilliard School de New York "L'INTERPRÊTATION ET LA F.A."

Secrétaire : GILLES SIMARD

MARY ANTHONY COX

Études avec Nadia Boulanger, durant 3 ans à Paris.
Musique de chambre avec Pierre Pasquier.
Piano avec Gaby et Robert Casadesus et jean Battala au conservatoire de Fontainebleau.
Professeur de F.A. à Juilliard School, depuis 18 ans.
Aussi au Curtis Institute de Philadelphie.
Professeur invité à l'Université de Montréal.
Directeur du Craftsbury Chamber Players au Vermont.

L'ATELIER

L'interprête sans formation intellectuelle de base connaît des difficultés particulières de concentration au cours d'interprétation. Comment le professeur peut-il l'aider à cultiver sa concentration et à développer sa capacité de prendre des décisions en cours d'interprétation? Travail d'oeuvres d'envergure ou de courtes pièces? Éléments de lecture rapide, d'intonation et d'exactitude rythmique. Exercices pratiques, non des vues intellectuelles sur l'interprétation mais des moyens concrets.

ADRESSE PERSONNELLE

Mary A. Cox
East Craftsbury
Vermont 05826 U.S.A.
Téléphones:
à New York: Juilliard: (212) 799-5000 Appartement: (212) 799-7963
au Vermont: Résidence: (802) 586-2822

L'INTERPRÈTE ET LA FORMATION AUDITIVE

Conférence de Madame Mary Cox,
Professeur à Juilliard School de New York et
directrice du Craftsbury Chamber Players au Vermont

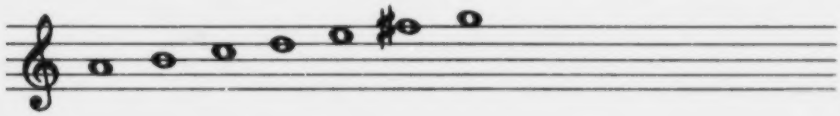
Série d'exercices utiles pour des étudiants qui sont de bons instrumentistes, mais qui n'ont jamais eu de formation auditive et théorique. Ces exercices sont le fruit de son expérience.

La première chose à distinguer ce sont les tons et les 1/2 tons.

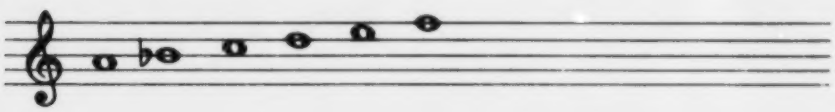
Exercice I

- faire chanter une gamme en prenant le "la" comme point de départ et en terminant sur diverses toniques;
- toujours faire dire les accidents pour être sûr que le cerveau fonctionne.

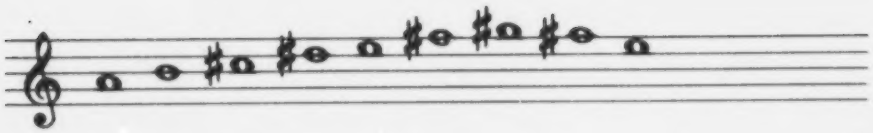
- la est le 2e degré ⟶ sol majeur



- la est le 3e degré ⟶ fa majeur

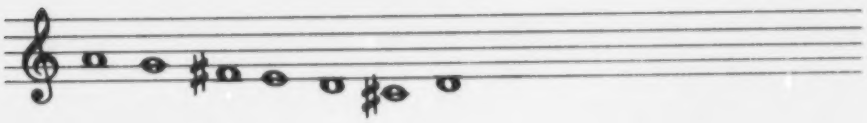


- la est le 4e degré ⟶ mi majeur



N.B. Il faut absolument faire chanter le 3e degré pour être sûr d'être dans le bon mode.

- la est le 5e degré ⟶ ré majeur



N.B. Dans ce cas le départ en descendant est plus utile, car on rencontre les 3e et 7e degrés plus vite.

- Ainsi de suite avec le la comme 6e et 7e degrés.

Exercice 2

- Même principe que la, 1er exercice, mais en chantant des gammes mineures.

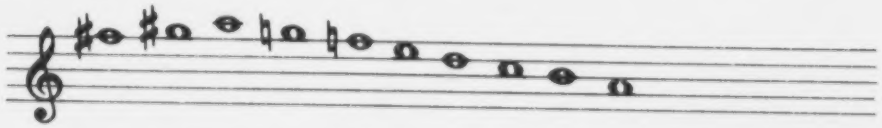
- Si b est le 6e degré ⟶ ré mineur naturel

ensuite on repart avec la tonique

Donc

- ré devient le 6e degré → fa♯ mineur harmonique

- fa♯ est le 6e degré → la mineur mélodique.

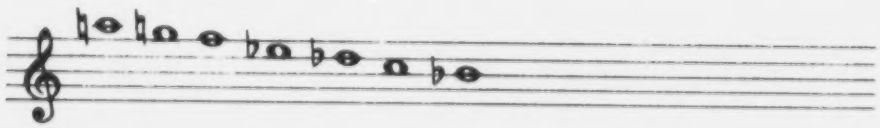


Variante

- Faire chanter une gamme mélodique ascendante en descendant

Exemple:

la est le 7e degré → si♭ mineur

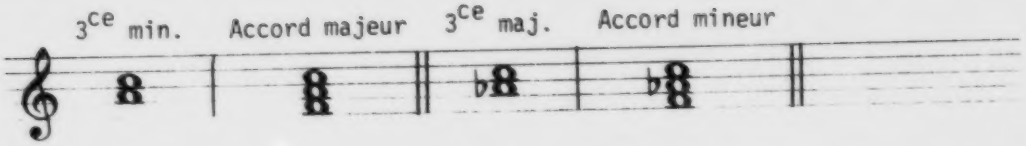


CONSONNANCES

Tierces majeures et mineurs

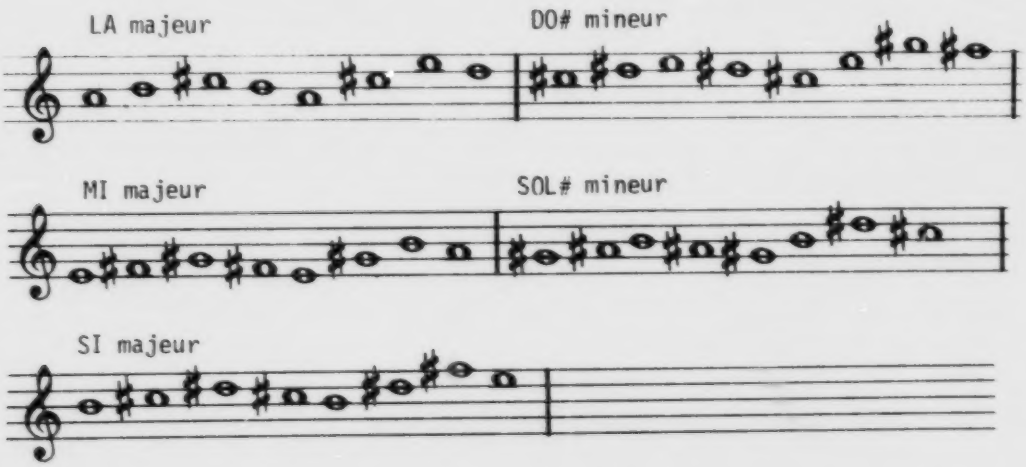
Le problème de différenciation entre les deux tierces vient du fait que l'étudiant a tendance, en entendant une tierce, à compléter l'accord parfait en ajoutant une autre tierce en dessous.

Exemple:



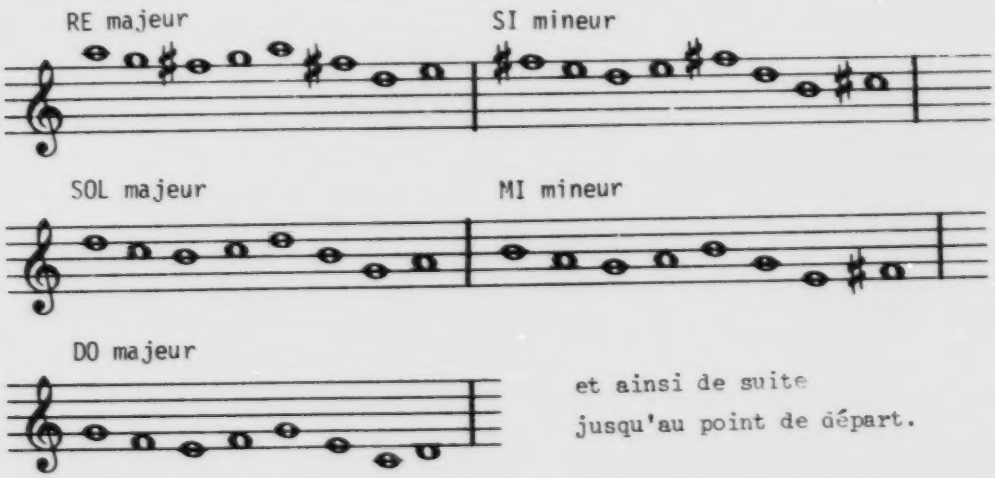
d'où un grand nombre d'erreurs dans l'identification des tierces.

Exercice 3



et ainsi de suite jusqu'au moment où on revient à la majeur.

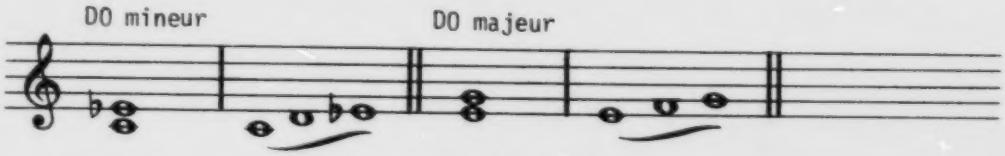
Exercice 4

- la est le 5e degré
- faire la gamme en descendant:

et ainsi de suite
jusqu'au point de départ.

Tierce mineure

- située entre 1er et 3e degré en mineur
- située entre 3e et 5e degré en majeur

- formée de 1 ton et 1/2 ton en mineur
- formée de 1/2 ton et 1 ton en majeur



DISSONNANCES

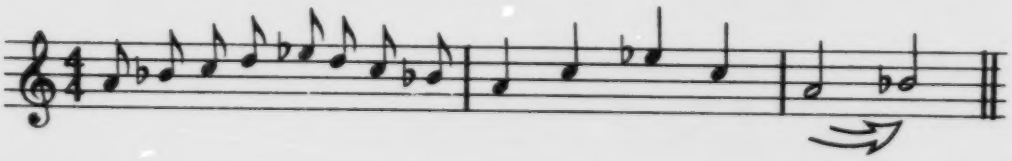
Quinte diminuée

placée entre le 7e et le 4e degré en majeur

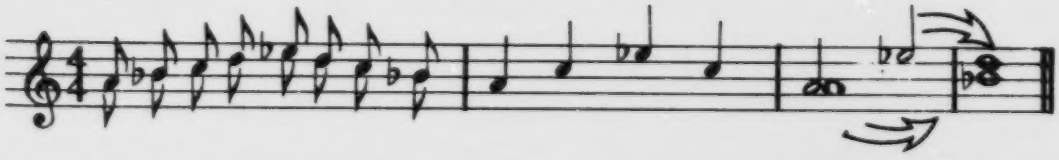
7e degré veut monter sur la tonique
4e degré veut descendre sur le 3e

Exercie 5

la est le 7e degré en si b majeur



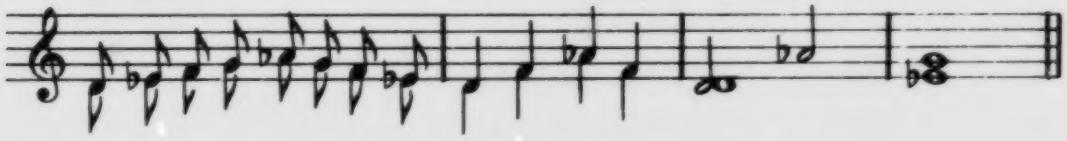
on peut diviser la classe ainsi:



de sorte qu'on fait entendre la dissonance qui se résoud.

On peut continuer un cycle semblable à ceux déjà vus, en se servant du point d'arrivée comme nouveau point de départ:

MIb majeur



- faire noter la résolution vers l'intérieur.

Quarte augmentée

- résolution vers l'extérieur
- entre le 4^e et le 7^e degré

Exercice

la est la 7^e degré en si b

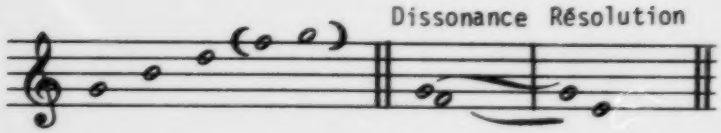
SIb majeur MIb majeur etc.

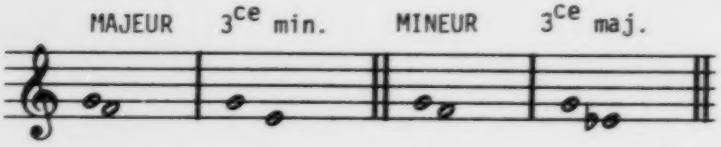
N.B. La progression 4 ↓ 3 est de 1/2 ton en majeur.

N.B. L'intervalle entre le 3^e et le 1^{er} degré est une 6^{te} mineure en majeur et une 6^{te} majeure en mineur.
Ceci est une notion souvent confuse pour les non initiés.

Seconde majeure

tirée de l'accord de 7e de dominante





7e mineure

tirée de l'accord de 7e de dominante

RYTHME

Exercices

1er- division de la pulsation

en 2 1 2 1 2

en 4 1 2 3 4 1 2 3 4

en 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

en 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

en 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7

en 8 1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8

2e- Enchaînement des diverses divisions vues

- faire 2 pulsations de chaque division en augmentant le nombre de divisions

Exemple: 1 2 1 2 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5

jusqu'à 8 divisions par pulsation

- faire 2 pulsations de chaque division en diminuant le nombre de divisions partir avec 8 divisions

Exemple: 1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 etc.

- enchaîner 2 pulsations de chaque division mais sans dire les 1

Exemple: 2 2 2 3 2 3 2 3 4 2 3 4 etc.

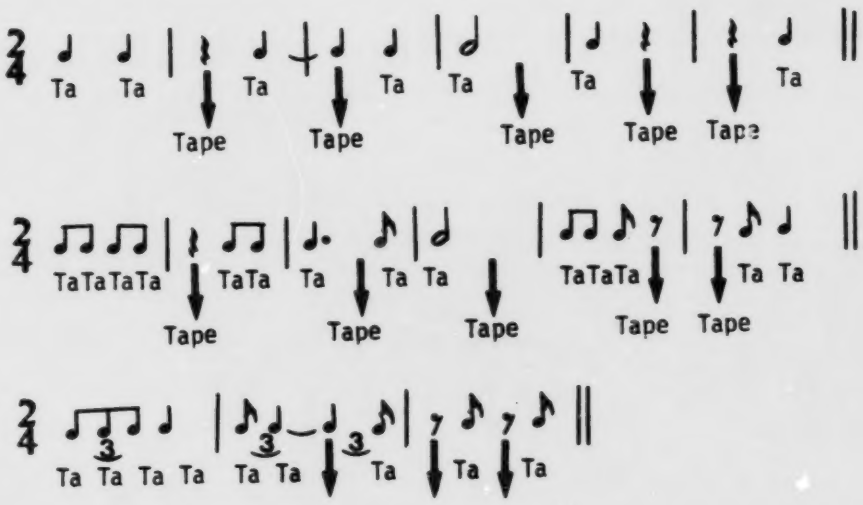
- enchaîner 1 pulsation de chaque division sans dire le dernier chiffre

Exemple: 1 ( ) 1 2 ( ) 1 2 3 ( ) 1 2 3 4 ( ) etc.

et toutes les variantes possibles.

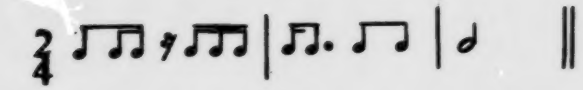
3e- Exercices rythmiques avec la syllabe "Ta" en tapant les silences

Exemple:

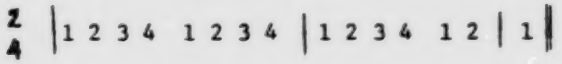


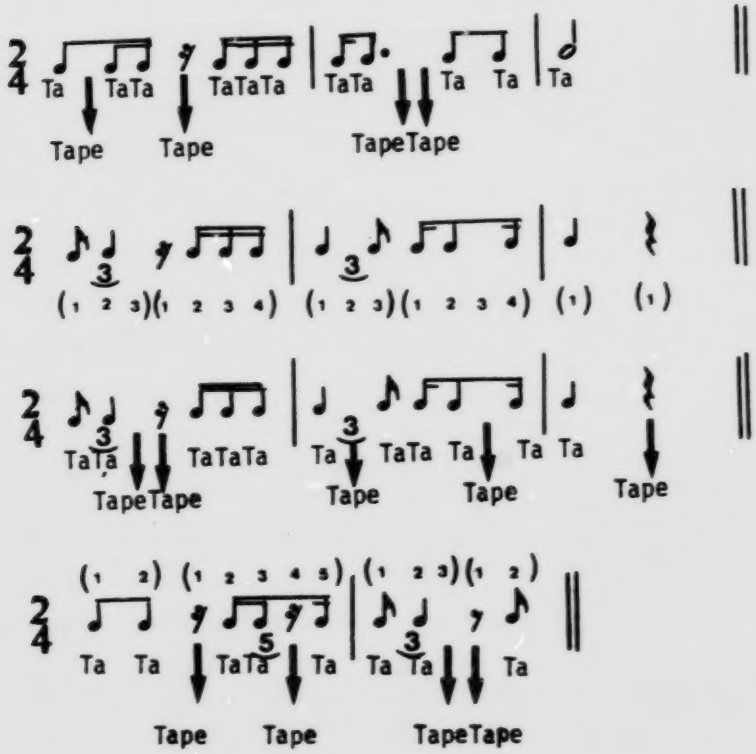
4e- **Exercices en tapant les subdivisions du temps non prononcées:**

Exercice:



a- **faire dire les subdivisions**



b-

Gilles Simard, secrétaire
Joliette

ATELIER DE GILLES TREMBLAY, professeur au Conservatoire de musique du Québec à Montréal
"L'OREILLE DE L'AN 2000" *
Secrétaire : Lise Petit

GILLES TREMBLAY

Il étudia 5 ans au Conservatoire de musique du Québec à Montréal avec Jean Papineau-Couture (acoustique), Germaine Malépart (piano), Claude Champagne (composition et écriture). 1er prix de piano.

Il poursuivit ses études musicales 7 ans à Paris au Conservatoire National avec Olivier Messiaen (analyse musicale), Yvonne Loriod (piano et écriture), Maurice Martenot (Ondes Martenot). 1er prix d'analyse musicale du Conservatoire National de Paris. Licence de contrepoint à l'École Normale Supérieure de Paris.

Il a été professeur au Camp des Jeunesses Musicales du Canada durant plusieurs années et au Conservatoire de musique du Québec à Montréal. Directeur également de la Société de Musique contemporaine.

Ses compositions : entre autres, Phases et réseaux (1956-58), Cantique de durées (1960), Tracantes (1976)...

L'ATELIER

Le bruit, prospective négative et positive; le silence et ses besoins actuels. Création musicale collective par les voix en y logeant le silence et le bruit. Visée pédagogique qui indiquerait au professeur comment procéder dans un cours de "happening" musical.

* Atelier non répété : il se poursuit sur 2 heures jusqu'à 11h45

ADRESSE PERSONNELLE

Gilles Tremblay
439 ouest, boulevard Saint-Joseph
Outremont, Qc
H2V 2P7
Téléphone : (418) 274-2272

ATELIER DE GILLES TREMBLAY

Colloque: L'oreille de l'an 2 000

Résumé de l'atelier: voir feuille

... Entre l'oreille de Cro-Magnon et l'oreille de l'an 2 000, il ne semble pas y avoir beaucoup de différences physiologiques ...

Le but de l'atelier est: de faire vivre à l'auditoire l'expérience de "l'écoute" et de la faire partager par une expérience concrète.

Le rôle du silence

L'oreille nécessite une denrée de plus en plus rare: le silence! — Le sujet principal de l'atelier étant l'écoute, il est indispensable pour écouter (non pas entendre) que le silence soit présent! Le silence est la condition première de l'Ecoute.

Il y a le silence extérieur et le silence intérieur.

En première partie d'atelier, monsieur Tremblay propose une pratique du silence bien particulière:

Pendant une demi-heure, il invite les participants à une promenade extérieure avec crayon et papier afin de noter ce qui se passe dans la réalité que l'on entend. A partir des éléments trouvés, des événements conscientisés, il y aura une mise en commun des découvertes perçues par chacun.

Retour de la promenade: réflexions du compositeur

-"On entend mieux intérieurement lorsque l'on écoute attentivement ce qui se passe à l'extérieur de soi. Cette expérience de l'écoute extérieure éveille davantage l'écoute intérieure et également l'écoute de ce domaine que l'on nomme les "hauteurs".

Composer, c'est dans un certain sens "mettre ensemble". Mettre ensemble de façon ordonnée, de façon organiquement ordonnée une expérience qui est l'expérience de la vie. Or, dans cette expérience de la vie on ne peut vivre comme si on était sourd continuellement ...

Lorsque l'on circule dans la ville, on ne prend pas la peine de tout écouter pour une raison bien simple: on deviendrait fou! ..., on deviendrait saturé d'informations. Par l'esprit, volontairement, on se coupe de certaines perceptions pour ne pas devenir complètement affolé.

Pour nous musiciens, est-ce que ce n'est pas notre rôle premier d'être conscients au maximum, ne serait-ce que quelques moments par jour de la réalité sonore qui nous entoure et parce que nous sommes musiciens, d'arriver à une perception "musicale" des événements qui nous entourent; des événements sonores, bien sûr, mais aussi des événements que nos cinq sens peuvent capter et qui aideront en retour à la perception auditive?

Exemple: Les arbres se balancent ... ces arbres qui bougent forment un rythme ... le rythme, c'est une partie de la musique. Dans la perception "musicale" tout ce qui a un rapport avec le rythme peut être perçu musicalement.

Exemple: Le miroitement de l'eau, les feuilles qui bougent au vent sont des choses qui ne s'entendent pas nécessairement, c'est un rythme transmis par l'oeil.

La même chose si on est à l'extérieur et que tout à coup le soleil perce à travers les nuages, on sent la chaleur du soleil, il y a là un moment de chaleur qui commence, dure et s'arrête. Aussitôt qu'on "touche" au temps, on touche également au rythme! ...

Pour le musicien, ces rapports rythmiques d'ordre divers forment des contrepoints, des mélodies, des mouvements dynamiques qui sont presque de la musique si on arrive à les percevoir!

Réflexions des participants: quelques interventions

- Un participant a entendu à travers une masse sonore continue, des détails qui lui sont devenus conscients: exemple: un moteur de réfrigérateur, un discours de quelqu'un qui s'adressait à lui, et à travers cette perception, il entendait une source sonore imaginative (chanson de Barbara).

> Réflexion du compositeur:
> "Plus vous écoutez, plus vous trouvez intéressant ce que vous écoutez!"

- Une participante a entendu "le silence d'un monsieur qui est passé sans bruit! ..."
- Un bruit de bouteilles qui ont chanté "Frère Jacques" en se heurtant! ...

Réflexion du compositeur:
"Chacun perçoit très personnellement des choses."

- Des participants: "Je me suis entendu, ... j'ai entendu mon coeur battre, je me suis entendu respirer."
- "J'ai entendu la ville! ..."
- "Nous vivons dans un silence bruyant ..."
- "La perception des bruits extérieurs que j'entends éveille tous les autres sens, éveille la vue, éveille la conscience de ce qui se passe à l'extérieur et crée une disponibilité intérieure à tout ce qui nous entoure."
- "Le "moment" d'étonnement face à l'annonce de l'expérience de la promenade alors que nous croyions venir assister à une conférence!"

Réflexion du compositeur:
L'étonnement face au temps qui passe: "Plus le temps passait, moins je le voyais passer ..., parce que pris dans un émerveillement croissant!"
"Les oeuvres écrites du passé, du présent et de l'avenir sont des oeuvres de la "mémoire du temps."

- D'autres interventions: "Mouvement sonore en perpétuelle évolution entrecoupés de rythmes, de ponctuations."

Réflexion du compositeur:
Face aux différentes qualités ou "défauts" des bruits qui nous entourent, on peut être soit agressé, d'où le phénomène de rejet, ou attiré dans un contexte "d'écoute".
Exemple: Enregistrement d'un décollage d'avion à réaction: c'est exaltant, splendide dans un certain contexte, mais ces même bruits peuvent devenir une agression continuelle dans une maison sise près de l'aéroport.

Sans un monde d'agression, on aura à faire des choix d'environnement, bien sûr, mais à partir de là, les phénomènes sonores que j'écouterai très bien me rendront familier avec une multitude de phénomènes qui auraient pu rester des agressions et que, peut-être, j'aurai domestiqués, c'est-à-dire qui ne seront plus des agressions.

Dans une perspective d'avenir, surtout avec des enfants, une prise de conscience de tous les phénomènes sonores, y compris les bruits

les plus désagréables, doit être faite. Ces jeunes conduiront la société, s'ils peuvent avoir une certaine action sur cette société, peut-être feront-ils de meilleurs choix.

Exemple: Harry Sheaffer.

Plus les gens feront la distinction entre l'intéressant et l'inintéressant, plus l'environnement risquera d'être harmonieux.

- Une certaine catégorie de bruits qui sont en général des bruits de fond, augmentent en intensité chaque année. Ce type de bruits risque d'émousser la perception. Parmi les sons "stupides" que l'on rencontre, il y a ce que l'on appelle les sons "droits", sons qui n'ont aucune courbe, aucune fluctuation. Exemple: ventilateur.

Les bruits de l'eau, du vent nous passionnent parce qu'ils sont faits de mouvements. Dans la nature, il n'y a pas de lignes droites sonores. La ligne droite sonore ou visuelle est une invention de l'homme. Dans la nature, tout est courbe, tout est accidenté, la ligne est extrêmement variée.

Tous ces bruits "égaux" font des masques pour le magnifique environnement qui nous entoure.

DEUXIEME PARTIE

- Idées à explorer avec des enfants ou des étudiants.

1) Apprendre à pratiquer le silence. L'écoute nous portera à le pratiquer, parce que la musique n'est pas possible sans le silence. La musique n'est surtout pas "meubler" le silence! ... La musique est baignée de silence!

2) Ecouter musicalement la réalité qui nous entoure individuellement ou collectivement. L'enregistrement des phénomènes sonores fait proprement, avec une qualité technique très grande, éveille beaucoup à l'écoute et cela permet une composition qui ne demande pas une formation musicale avancée, mais tout simplement une composition par le montage sonore. Car composer veut dire "mettre avec ... mettre ensemble" et le disposer avec une certaine harmonie. Ceci peut éveiller à l'écoute, éveiller au silence; ... pas un silence vide, car le silence total n'existe pas.

Le silence recherché est un état de réceptivité maximum d'éveil.

TROISIEME PARTIE

Pour illustrer cette démarche, et parce que l'auditoire est en présence d'un compositeur, ce dernier présente une de ses oeuvres représentative d'éléments extérieurs similaires à la recherche que nous avons menée en première partie.

"Compostelle"

oeuvre pour 18 instrumentistes, deux flûtes, une clarinette solo(ω), un cor en fa, deux trombones ténors, trois violons, trois contrebasses, deux harpes, quatre percussions.

Le titre "Compostelle" a été choisi en raison de son étymologie: de *campus:* champ, et *stella:* étoile: le champ des étoiles.

Le mot étoile correspond ici plus spécifiquement aux dispositions symétriques de l'orchestre – (exemple: deux harpes: une à gauche, une à droite) – également les dispositions harmoniques sont symétriques. Il y a de grandes constellations symétriques et, dans l'imagerie populaire, les étoiles sont des objets symétriques.

Le titre évoque également l'Etoile des Rois Mages et toute la poésie de la liturgie de l'Epiphanie, notamment l'esprit de jaillissement en vocalises de deux mots: "surge" – surgissement – et "illuminare" – qui illumine – ainsi que le neume de la liturgie grégorienne qui est un neume symétrique (3-2-3) *thæsis*. Ce sont des éléments extérieurs que le compositeur a intégrés.

Les constellations de hauteur sont animées par des durées dépendant de la longueur de la résonance. Donc au lieu d'écrire des blanches, des noires, des croches, le compositeur n'a pas écrit les durées; il demande aux musiciens de respecter pour chaque son, la durée naturelle de ces dits sons.

Exemple: si on joue sur une cymbale, ça résonne longtemps – si on donne un coup "piano" sur la cymbale, la cymbale durera moins longtemps, si on joue "forte" sur cette cymbale, la résonance va durer plus longtemps.

Le même musicien doit jouer, par exemple, des cymbales, une grosse caisse et un "wood-block". Il y aura un son qui durera peu longtemps (wood-block), un son plus long (la grosse caisse) et un son qui durera très longtemps (la cymbale). Le musicien doit donc être dans un état d'écoute et d'éveil très grand pour percevoir les courbes de ces différents événements qu'il jouera lui-même. Et, selon l'intensité avec laquelle il

jouera, ces sons seront plus ou moins longs. Quoiqu'il arrive, ça formera toujours des ensembles qui auront un équilibre, c'est-à-dire qu'il y a équilibre des sons secs, longs, etc.

On se rend compte que dans la pratique, le musicien qui est habitué de jouer des choses qu'on lui dit de jouer, doit apprendre à s'écouter et dans certains cas écouter les autres également, car il aura à réagir aux durées des événements qui l'entourent. C'est ce que Tremblay appelle les "durées résonances".

Au large déferlement stellaire répondra, par association d'idées et comme autant de reflets à différentes échelles d'un même mouvement, le bruit de l'eau. Le compositeur a pris en "dictée musicale" des ruisseaux, un cours d'eau en particulier qu'il aimait bien et, pendant des heures, a noté ce qui se passait. Le cours d'eau lui a dicté des rythmes absolument extraordinaires et des timbres extraordinaires. Un des passages de l'oeuvre est construit avec cette "dictée" du cours d'eau.

Il a utilisé également le rythme du miroitement des vagues. C'est un rythme visuel du reflet du soleil sur l'eau d'un lac qu'il a noté également.

Autre rythme visuel, celui de la palpitation des feuilles ainsi que la citation d'une écorce de bouleau: constellations incrustées de belles lignes horizontales. C'est un autre rythme visuel qu'il a "lu" comme si c'était une partition, une polyphonie. Il a trouvé une analogie entre la lecture de l'écorce de bouleau et les constellations. C'est la même inégalité.

Le rôle de la clarinette solo est très important. Elle agit en commentaire à la musique qui l'entoure à partir du décor sonore qui l'entoure.

Le schéma de l'oeuvre est le suivant:

Durées - résonances I : Introduction
Hurlement I
Constellations

Solo I (sur un fond de durées - résonances - imaginaires)

Séquence - eau (inspiré du ruisseau et des rythmes)
- courte séquence - citation d'écorce de bouleau

Durées - résonances II : Constellation

Solo II (en nocturne") de la clarinette

Neume scintillant et séquence pulsée

Durées - résonance III

Solo III (centrifuge) de plus en plus rapide, de plus en plus extraverti

Durées - résonances IV (constellation, surgissement sans fin avec des trouées de cor et de clarinette)

Cette oeuvre est dédiée à Messiaen, son maître, car Messiaen reste "l'éveilleur" par excellence, à l'instar de l'étoile indiquant une direction ineffable bien au-delà d'elle-même, à l'instar des oiseaux qu'il aime tant et qu'il dit qu'ils sont nos maîtres, comme en un même chant aux multiples manifestations.

Quelques questions sont posées à Gilles Tremblay concernant l'interprétation de cette oeuvre.

Qu'entendez-vous par "durée - résonances imaginaires"?

Réponse: Les "durées - résonances imaginaires", c'est la reproduction par mémoire et par imagination de types de durées que le musicien a entendues antérieurement dans l'oeuvre.

Qu'arrive-t-il lorsque les musiciens ont à jouer l'oeuvre plusieurs fois? Ont-ils à reproduire ce qu'ils ont fait la fois précédente?

Réponse: Cela ne peut pas être jamais la même chose. Le même ensemble peut se ressembler, mais dans le détail, cela ne peut jamais être la même chose. Le jeu d'échec est un bon exemple de comparaison. Des lois sont fixées une fois pour toutes, mais il n'y a pas une partie qui va être pareille. Les durées de résonances sont des choix de sons, des réservoirs de sons qui peuvent être joués dans n'importe quel ordre. Le musicien choisit celles qu'il veut dans l'ordre qu'il veut et en plus il a le droit de jouer de pianissimo à mezzo piano par exemple ou de pianissimo à fortissimo. A chaque exécution, cela devra être différent à moins que le musicien veuille faire la même chose, ce qui n'est pas souhaitable.

Le musicien doit lire ces mots, les tirer les uns après les autres comme il veut et mettre les intensités qu'il veut en les équilibrant. Chaque exécution doit être différente dans le détail, mais dans la grande forme de l'oeuvre par contre, cela ne bouge pas. Les règles du jeu sont extrêmement précises, cela n'est pas du hasard; par exemple, les hauteurs sont précises, mais elles peuvent se présenter dans un ordre différent.

Audition de Compostelle I

Remerciements!

Compostelle I

Instrumentation. Deux flûtes, une clarinette solo en si b, un cor en fa, deux trombones ténors, trois violons, trois contrebasses, deux harpes, quatre percussions.

Le titre Compostelle a été choisi en raison de son étymologie: de campus, champ et stella, étoile. Si le mot champ peut s'appliquer à plusieurs ordres en musique (champ harmonique par exemple), le mot étoile correspond plus spécifiquement aux dispositions symétriques des formants de base et par extension à l'idée de complémentarité qui s'y rattache. (Ainsi, sur le plan acoustique, un même son peut engendrer une série d'harmoniques ou au contraire être engendré par une série de fondamentales convergentes, - énergie libre positive et énergie contenue négative, comme cela se présente au tout début de l'oeuvre.-) Il évoque aussi l'Etoile des Mages et toute la poésie de la liturgie de l'Epiphanie, notamment l'esprit de jaillissement en vocalises des mots surge et illuminare ainsi que le neume en "strophicus" scintillant et symétrique (3-2-3) du mot tharsis.

Les constellations de hauteur sont animées par des durées dépendant de la longueur de la résonance, par conséquent de l'intensité, de l'attaque, ainsi que de la matière (les métaux durant nécessairement plus que les peaux ou le bois): ce sont les durées-résonances. Les mêmes principes étant appliqués aux cordes (levés du coup d'archet) ou aux vents (durées du souffle), on conçoit aisément le jeu de possibilités qui découle de ces durées physiques compte tenu de la marge de choix des instrumentistes. D'autre part et toujours dans cet ordre de jeu, les groupes rythmiques des durées physiques seront par moment imités en une sorte de traînées temporelle transformée par la mémoire.

Au large déferlement stellaire répondront par association d'idée et comme autant de reflets à différentes échelles d'un même mouvement, le bruit de l'eau, le rythme du miroitement des vagues, celui de la palpitation des feuilles, et même la citation d'une écorce de bouleau: constellations incrustées de belles lignes horizontales.

Le rôle de la clarinette solo est très important, en commentaires à la musique qui l'entoure, soit en ses propres surgissements, soit à l'écoute du décor sonore, le transformant et le grossissant par des sons-récepteurs (solo II). L'un des sommets des surgissements de la clarinette donne naissance à une véritable séquence pulsée, animée au départ par le"strophicus" scintillant auquel je fais allusion plus haut, palpitations en trois plans: a) bois et violons (pulsations individuelles); b) deux trombones (neumes de battements); c) percussions en gamelan épousant les tempi des battements des trombones.

La dernière intervention de la clarinette, de plus en plus exultante et centrifuge, associe les tenues du cor à sa jubilation contagieuse à travers un réseau de constellations immenses et à densité variable avec des trouées non tempérées extrêmement douces et mystérieuses, comme au bord de l'existence.

En schématisant à l'extrême on obtient les points de repères suivants:

Durées-résonances I (Introduction, Hurlement I, Constellations)
Séquence - eau (inspiré du ruisseau et des rythmes)
courte séquence - citation d'écorce de bouleau
Durées-résonances II: constellation
Solo II ("en nocturne") de la clarinette
Neume scintillant et séquence pulsée
Durées-résonance III (et hurlement 2)
Solo III (centrifuge)
Durées-résonance IV (constellations, surgissement sans fin avec le cor, trouées).

Messiaen aime dire qu'il n'a pas eu simplement des élèves mais des amis. Pour ses amis (et ils sont infiniment plus nombreux que ses élèves) il a été et reste l'éveilleur par excellence, à l'instar de l'Etoile indiquant une direction ineffable bien au-delà d'elle-même et aussi à l'instar des oiseaux qu'il aime tant, comme en un même chant aux multiples manifestations.

Voici donc, cher Maître, à travers ces manifestations et très modestement, cet hommage Compostelle I et mon amitié

GILLES TREMBLAY

Montréal, novembre 1978

ATELIER DU DR. RENÉ VERREAULT "L'ÉCOUTE SELON LA MÉTHODE TOMATIS"

Secrétaire: Claude Parenteau

L'ATELIER

La fonction d'écoute de l'oreille et ses relations avec le langage, la communication, la musique et l'apprentissage. Après un très bref historique de la Méthode Tomatis, nous passerons en revue des concepts fondamentaux: ENTENDRE versus ÉCOUTER. Nous verrons ensuite comment la musique peut favoriser le développement de l'écoute chez l'enfant et comment des difficultés d'écoute peuvent affecter les capacités d'apprentissage et les habiletés musicales. Nous terminerons par une brève description de la Méthode Tomatis en mettant l'emphase sur le type de musique favorisant l'entraînement de l'oreille à l'écoute. Nous garderons 10 minutes pour répondre aux questions.

ADRESSE PERSONNELLE

Le Dr. René Verreault
56, Chemin de la Côte Ste-Catherine, app. 601
Outremont, Qc
H2V 2A5
(514) 279-9141

L'ÉCOUTE SELON LA METHODE TOMATIS

EXPOSÉ DU DR. RENÉ VERREAULT

Sommaire de l'exposé du Dr. René Verreault

Note. En raison du caractère "conférence" de cet atelier et de l'abondance de l'information donnée par le Dr. Verreault, on ne trouvera ici que le sommaire très succint de son exposé, le texte n'étant pas nécessairement ordonné de façon à rapporter la totalité des propos de l'animateur.

Le docteur René Verreault, psychologue, a travaillé pendant trois années avec le Dr. Tomatis auprès d'enfants et d'adultes en difficulté d'apprentissage (troubles du langage).

A.A. Tomatis, oto-rhino-laryngologiste français dont le père était chanteur, a conceptualisé dans les termes "fonction d'écoute" la capacité spéciale de l'oreille.

Il s'est vu confier par le gouvernement français des études sur la surdité professionnelle dans les arsenaux où les audiogrammes des ouvriers en cause présentaient des problèmes liés à l'exposition au bruit.

La capacité auditive étant difficle à mesurer de façon objective en raison des facteurs émotionnels qui peuvent interférer, Tomatis a tenté de prouver qu'on ne peut bien reproduire que ce que l'on entend bien, qu'il n'y a dans la voix que ce qu'il y a dans l'oreille (Effet Tomatis).

Oreille électronique: Appareil mis au point par Tomatis pouvant permettre de rendre à l'oreille les fréquences perdues: v.g. le chanteur qui se rend sourd par sa propre voix (160 DB) crée lui-même son traumatisme, son oreille se refermant pour se protéger. On peut traiter par cette oreille électronique des modifications au niveau de la voix, du comportement, de l'humeur (problèmes de communication en général).

Tomatis fait la distinction entre la perception passive et active des sons, cette dernière se définissant comme l'appréhension sonore, cette habileté qu'a l'oreille de viser certains sons de façon spécifique tout en en bloquant d'autres pouvant attirer l'attention; il a fait également la distinction entre "entendre" et "écouter", la capacité de "focaliser" sur la source sonore étant l'habileté à développer.

Oreille gauche et droite. Les chanteurs à voix exceptionnelle peuvent se contrôler, s'auto-contrôler avec l'oreille droite, l'oreille de la visée des sons. Tomatis a fait la distinction supplémentaire entre l'oreille droite et l'oreille dominante, celle que l'on utilise le plus souvent; la gauche et la droite peuvent être dominantes, seule la droite est directrice.

Cette dernière proposition est prouvée par l'expérience clinique et la neurollgie: nous sommes tous gauchers, dominants gauche au niveau du cerveau et droitiers au niveau de la motricité et de la perception (oreille et vision). Rôle et importance du nerf pneumo-gastrique dont l'origine est au cerveau et qui descend jusqu'au bassin: le chemin parcouru par l'information sous forme d'impulsion nerveuse est beaucoup plus court par l'oreille droite que par l'oreille gauche. (Voir le dessin plus loin).
- Importance de l'oreille droite, oreille directrice, dans la latéralité, la posture générale du corps: tout le corps est vibration, l'instrument en soi.

Perception des sons. La théorie de Tomatis diffère de ce qui est généralement accepté en médecine concernant la perception des sons, à savoir qu'il y a précession de la conduction aérienne sur la conduction osseuse: la perception des sons se faisant de deux (2) manières:
- Par les vibrations des molécules de l'air;
- Par les vibrations de la structure osseuse.

Théorie de Tomatis: Il y a précession de la conduction osseuse sur la conduction aérien ne, car l'information passe par l'os et envoie une commande à la musculature de se tendre ou non.
- L'oreille: un radar qui privilégie certains sons à d'autres;
- C'est le système vestibulaire de l'oreille qui est responsable de l'équilibre de l'analyse et de l'intégration de tous les mouvements de la musculature du corps: on comprend pourquoi les rythmes de tam-tam vont entraîner à dépenser beaucoup d'énergie;
- L'analyse du rythme se fait par le système vestibulaire; celle de la mélodie, de nuance plus fine, se fait à l'aide de la cochlée dont les parois sont équipées de petites cellules ciliées;
- Les sons aigus, privilégiés par l'oreille, sont ceux qui ont le plus d'impact au niveau de la charge cérébrale, l'oreille jouant le rôle d'une centrale énergétique pour le cerveau; le système auditif transforme les stimulations sonores en énergies;
- Tomatis a développé des techniques d'éducation qui reproduisent les étapes du développement psycho-physiologique de l'oreille; les recherches en psychologie pré-natale vont aujourd'hui dans le sens des travaux de Tomatis; ainsi on sait dès lors qu'à 4½ mois de la grossesse le système auditif du foetus est entièrement développé à l'exception du pavillon qui se termine dans les derniers mois.
- Les sons provenant de l'extérieur traversent le "filtre" du liquide amniotique qui ne garde que les fréquences aigues;
- Jusqu'à dix (10) jours après la naissance, on peut asseoir un bébé et le faire tenir sans problème, son oreille étant encore à ce stade chargée de liquide amniotique;

- La capacité d'écoute pouvant être améliorée par la musique de qualité, le programme Tomatis favorisera la coordination, la latéralisation; basé sur les principes d'interaction entre l'oreille, le langage et le comportement psychologique, il permet d'appréhender les mécanismes de la communication de l'homme: avec lui-même et avec son environnement.
- On trouvera dans les pages qui suivent, élaborées de façon plus explicite, l'essentiel de la démarche du programme Tomatis de ré-éducation de la voix, l'exposé du Docteur Verreault en dernière partie s'y est surtout confiné;
- Les pages et diagrammes qui suivent sont extraits du livre de Paul Madaule, L'Audio-Psycho-Phonologie au service des chanteurs et des musiciens.

Notes de Claude Parenteau.

L'AUDIO-PSYCHO-PHONOLOGIE POUR LES CHANTEURS ET LES MUSICIENS (1)

Le virtuose, parfaitement maître de sa voix ou de son instrument, a le pouvoir de contrôler auditivement, avec un maximum de précisions, tous les paramètres de la pièce musicale qu'il interprète. Dans une telle perspective, A.A. Tomatis a prouvé que l'amélioration chez un sujet de ses possibilités auditives, ou plus exactement, de son potentiel de contrôle par l'écoute, lui permettait d'acquérir une plus grande maîtrise de sa voix ou de son instrument. La méthode audio-psycho-phonologique ainsi mise au point et appliquée à ceux qui se destinent à transmettre un message musical, augmente justement ce pouvoir d'écoute et entraîne automatiquement une amélioration du potentiel d'action de l'exécutant.

Après un bref aperçu de ce que doit être l'oreille humaine en tant qu'instrument de contrôle de la coulée sonore et après avoir évoqué ensuite rapidement les troubles qui le plus souvent perturbent cette fonction, nous tenterons de montrer comment, grâce aux techniques mises au point dans le domaine de l'Audio-Psycho-Phonologie, il est possible de restituer à l'oreille ses qualités essentielles et primordiales.

L'OREILLE MUSICALE

Une oreille musicale doit être apte à se mettre à l'écoute du spectre sonore de la musique dans sa globalité, ce qui signifie qu'elle doit savoir en percevoir et en analyser tous les niveaux fréquentiels avec un maximum de vitesse et de précision.

---

(1) Paul Madaule: L'Audio-Psycho-Phonologie au service des chanteurs et des musiciens.

Le spectre sonore électif inhérent aux critères de musicalité s'inscrit dans la bande passante comprise entre 500 et 4000 hz (ou c/s) en une courbe de réponse dont les caractéristiques ont été déterminées de façon précise et que donne la Figure 1, ci-dessous:

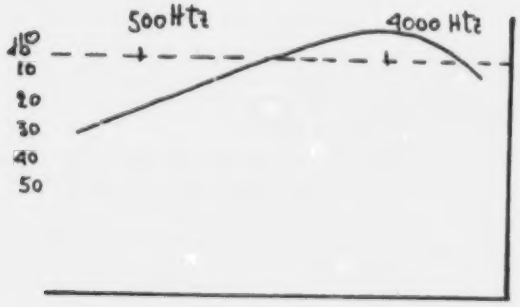


Fig. 1: Courbe des seuils spécifiques de l'oreille musicale

Une perception correcte de la phrase musicale implique:

- que les seuils soient élevés;
- que la courbe de réponse ne comporte aucun scotome susceptible de provoquer des distorsions du message sonore capté.

Une analyse correcte de la phrase musicale exige:

- une courbe des seuils ascendante jusqu'aux fréquences 3000-4000 hz avec stabilisation à ce niveau puis légère chute dans les aigus;
- une ouverture maximale de la sélectivité auditive. On appelle "sélectivité auditive" la possibilité d'analyser les sons les uns par rapport aux autres et de connaître le sens de la variation, c'est-à-dire de savoir si la différenciation tonale se fait vers les aigus ou vers les graves;
- une spatialisation auditive extrêmement précise. Celle-ci se définit comme la faculté donnée à l'oreille de viser la source sonore, de la localiser dans l'espace;

- une latéralisation auditive droite. Depuis Broca et ses successeurs, notamment Penfield, les travaux effectués en matière de neurologie, de neuro-chirurgie et de neuro-physiologie ont largement mis en évidence la différenciation fonctionnelle des deux hémisphères avec action spécifique de l'hémisphère gauche se traduisant, au niveau du corps, par une latéralité droite dominante. Menées parallèlement à ces travaux, les recherches de Tomatis et son expérience clinique ont prouvé l'existence d'une latéralité auditive à dominance droite. En d'autres termes, l'oreille droite semble plus spécialement chargée du contrôle et de l'analyse des sons; pour cette raison, elle doit être directrice chez le chanteur et chez le musicien. D'ailleurs certains travaux récents effectués aux Etats-Unis par des équipes de recherche ont démontré statistiquement la prédominance de l'oreille droite chez toutes les personnes ayant suivi une éducation musicale approfondie.

L'utilisation de toutes ces fonctions étroitement imbriquées et complémentaires constitue l'acte d'écoute. La défaillance d'un ou de plusieurs de ces paramètres provoque une dysharmonie qui se traduit par un trouble de l'écoute et par conséquent par une carance au niveau de la musicalité (quelques courbes sont reproduites et commentées à la suite de cet exposé).

Une difficulté d'écoute qui ne résulte par d'une lésion organique trouve en général ses causes, selon Tomatis, dans la sphère psychique. Il semble alors qu'il y ait eu, à un moment donné de la vie du sujet, un refus ou un non-désir de recevoir certaines informations provenant de l'environnement, refus du langage par exemple. La meilleure façon de ne pas entendre n'est-elle pas de fermer son oreille? Ce "verrouillage" est possible; il se traduit au niveau physiologique par la détente des muscles de l'oreille moyenne entraînant immédiatement la détente de la membrane tympanique, laquelle va alors, dans cet état de flacidité, compromettre considérablement le passage de l'information sonore.

Par analogie, nous pourrions dire que des paupières closes peuvent empêcher la perception de l'information lumineuse; mais, à la différence des muscles palpébraux, ceux de l'oreille moyenne trop longtemps soumis à cet état de non-activation ne seront plus assez puissants par la suite pour assurer d'eux-mêmes, au moment voulu, la tension tympanique. Le son, alors incorrectement capté, restera tout aussi incorrectement perçu et analysé.

L'OREILLETTE ÉLECTRONIQUE

Pour rendre à l'oreille humaine ses possibilités potentielles, on utilise un appareil nommé "Oreille Electronique à Effet Tomatis" du nom de son inventeur. Cet appareil est un complexe électronique comportant des amplificateurs, des filtres et un jeu de bascules électroniques (fig. 2). Il peut être utilisé dans deux situations:

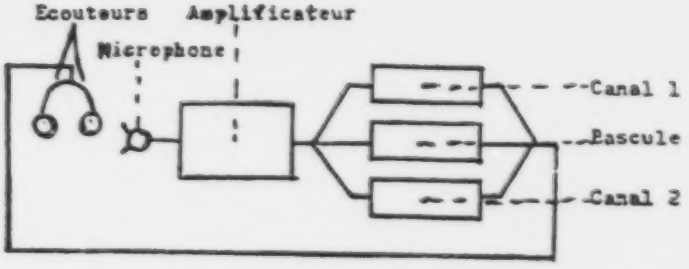


Fig. 2: Schéma de l'Oreille Electronique

1) L'information transmise par un magnétophone passe au travers de l'Oreille Electronique avant de parvenir aux oreilles du sujet par l'intermédiaire de deux écouteurs. Dans cette circonstance (training auditif), le sujet écoute uniquement, sans intervenir sur le plan phonatoire.

2) L'information, transmise par un magnétophone, est perçue et reproduite par le sujet sous le contrôle permanent de l'Oreille Electronique qui régule tous les paramètres de la voix (training audio-vocal). L'élève a alors à sa disposition un microphone (placé à sa droite, à 30cm environ), destiné à capter l'information qui est émise par le sujet lui-même et qui est transmise aux écouteurs placés sur sa tête après intervention régulatrice de l'Oreille électronique. Pour les séances de lecture, la bande magnétique n'est pas utilisée, la source sonore étant entièrement assurée par la voix de l'élève, sous l'effet d'un auto-contrôle constant.

L'Oreille Electronique met en jeu trois systèmes principaux et complémentaires:

1. LES FILTRES: Ils sont réglés de manière à ce que l'information soit modelée à l'intérieur de la bande passante spécifique de l'oreille musicale, afin de supprimer les scotomes et de donner à la courbe de réponse la progression nécessaire à une perception et à une analyse de qualité maximale.

2. LA BASCULE: Pour permettre à l'oreille de se mettre spontanément et automatiquement à l'écoute de la source sonore, un conditionnement des muscles de l'oreille moyenne est établi par le passage successif de l'influx sonore d'un canal assurant la détente de ces muscles à un autre canal correspondant à la mise à l'écoute. Ces passages successifs d'un canal à l'autre sont automatiquement régulés par une bascule électronique qui s'ouvre et se ferme selon les variations d'intensité de l'information. Cette allée-étévenue incessante d'un canal à l'autre, imposée durant toute la séance, provoque un mouvement continuel de tensions et de détente des muscles de l'étrier et du marteau. Cette véritable micro-gymnastique entraîne un phénomène de rémanence qui crée un conditionnement progressif de cette musculature, si bien que cette dernière sera plus tard en mesure d'accomplir d'elle-même spontanément les régulations nécessaires à la transmission des sons. Le conditionnement étant établi, les mécanismes de régulation parfaitement adaptée et synchronisée permettent alors un décryptage aisé et fidèle de l'influx sonore perçu. En d'autres termes, l'oreille acquiert ou retrouve sa fonction d'écoute.

3. L'ÉQUILIBRE: Pour préparer l'oreille droite à devenir directrice, le rapport d'intensités sonores correspondant aux deux écouteurs est progressivement différencié par réduction de l'intensité à gauche.

L'ENTRAÎNEMENT AUDITIF

Il consiste à écouter sous Oreille Electronique certains messages traités électroniquement dans le but de modeler la fourniture musicale en atténuant très sensiblement les fréquences graves et en polarisant l'énergie sonique sur les fréquences aigues. L'écoute de cette musique filtrée et modifiée ensuite par l'Oreille Electronique a pour effet premier d'ouvrir le diaphragme auditif, d'augmenter le pouvoir sélectif de l'oreille c'est-à-dire de lui donner la possibilité de percevoir sans distorsions et d'analyser précisément les sons dans la totalité de leur champ fréquentiel: du fondamental jusqu'aux harmoniques les plus élevés. En effet, pour une oreille non exercée, la fréquence fondamentale d'un son - sa hauteur tonale, sa note en somme - masque trop souvent par son intensité la gerbe harmonique de ce son. Dans ces conditions, le chanteur ne peut pas autocontrôler le timbre (qui est justement fait d'harmoniques) de sa voix qui reste donc plate, sans éclat, sans modulation. Il en est de même pour le musicien qui, même s'il possède une excellente technique, se trouve dans l'incapacité de fixer son écoute sur les harmoniques des sons émis par son instrument et qui ne peut, de ce fait, réguler la musicalité de la mélodie.

L'écoute de la musique filtrée sous Oreille Electronique apprend à l'oreille à tendre sa musculature vers les harmoniques élevés de toute source sonore. Elle permet peu à peu au chanteur de mieux contrôler le timbre de sa voix et au musicien de mieux juguler la couleur des sons produits par son instrument.

Le programme de l'entrainement auditif prévoit ensuite d'autres séances de musique à filtrage variable. Celui-ci peut être dégressif c'est-à-dire que la musique, fortement filtrée au départ, retrouve progressivement, au cours d'une ou plusieurs

séances, son modelage initial. Le filtrage peut être aussi modifié plusieurs fois au cours d'une même séance par une série de balayages fréquentiels. Ces deux derniers types d'entrainement consistent à exercer l'oreille à rester toujours à l'écoute de l'information musicale au niveau des harmoniques élevés.

LA POSTURE D'ÉCOUTE

Grâce aux contre-réactions que nous venons d'étudier, nous voyons que ce n'est pas l'oreille seule qui est impliquée dans l'acte d'écoute mais le corps en sa totalité. Pour cette raison, il est vivement conseillé à l'étudiant, afin d'augmenter son potentiel d'écoute, d'adopter une posture corporelle qui d'ailleurs devient naturelle sous Oreille Electronique et dont il doit devenir conscient.

Pendant les séances, les étudiants sont assis sur des tabourets assez hauts, de façon à ce que leur bassin se trouve situé au-dessus des genoux par rapport à l'horizontale. Cette posture permet la mise en place du bassin et entraîne, par voie de conséquence, la rectitude de la colonne vertébrale. La verticalité du tronc ainsi acquise va dégager le diaphragme et libérer le bas du thorax. Pour débloquer à son tour le haut de la cage thoracique, il suffit de tirer les épaules en arrière de manière à ce que les clavicules se retrouvent en position horizontale. Cette posture acquise, il est alors aisé de respirer lentement profondément en laissant s'ouvrir le thorax nouvellement dégagé.

La respiration doit être controlée pendant les premiers exercices; elle devient ensuite automatique, lors de l'inspiration, l'air atteint en premier lieu la partie inférieure de la cage thoraxique; il gagne ensuite la partie médiane de la poitrine et, en fin d'inspiration, il vient remplir le haut du thorax jusqu'au niveau des clavicules. Après avoir gardé l'air un temps qui correspond à celui de l'inspiration, le sujet expire. Le rejet de l'air s'effectue, comme pendant l'inspiration,

lentement et par voie nasale. Les sons aigus de la musique filtrée aideront considérablement le sujet à accomplir ce geste respiratoire et à garder la position verticale. Nous verrons pourquoi par la suite.

De plus, la tête doit être dans l'alignement de la colonne vertébrale et se trouver légèrement penchée vers l'avant. Cette position n'est correcte que si les épaules sont placées de telle sorte que les clavicules demeurent horizontales alors que les omoplates reposent sur le grill costal. Lorsque la posture corporelle est acquise, on note des modifications au niveau de la face: les muscles faciaux, tendus vers l'arrière, donnent la sensation que les rides frontales disparaissent. Pour atteindre plus aisément cet état, l'abaissement des paupières est conseillé.

Durant cet exercice d'apprêt corporel à l'écoute, quelques erreurs dues à des conditionnements anciens sont à éviter. Il est bon notamment de rappeler que la posture enseignée n'est nullement un exercice de force musculaire. Pratiquée dans ce sens, elle provoquerait des contractures qui iraient à l'encontre de l'état de disponibilité requis par l'acte d'écoute. Seule la respiration ample doit soutenir le corps dans sa verticalité. Elle ne doit pas être forcée; elle s'amplifiera peu à peu au cours des séances.

Il est évident qu'il n'est pas possible d'accéder spontanément à la posture d'écoute. Aussi les étudiants devront-ils pratiquer quotidiennement un tel exercice afin d'en activer l'efficacité. Si, au cours des premières séances, la position corporelle conseillée est trop difficile à atteindre, l'élève pourra s'adosser à un mur ou à un dossier de chaise rigide et vertical afin de sentir l'adhérence du corps à tous les niveaux du dos, du sacrum aux épaules, en s'efforçant d'éviter la cambrure cervicale et la cambrure lombaire.

MUSIQUE FILTRÉE ET RECHARGE CORTICALE

Tomatis a montré que, plus qu'un organe destiné à entendre et à écouter, plus qu'un instrument de l'équilibre et de la verticalité chez l'homme, l'oreille est avant tout l'appareil de recharge du cortex en potentiel électrique. En effet, le son se transforme en influx nerveux au niveau des cellules ciliées de l'appareil cochléo-vestibulaire. La charge énergétique de ces influx nerveux parvient ainsi au cortex qui la répartit ensuite dans tout le corps en vue d'une tonification et d'une dynamisation de l'être.

Tomatis spécifie que tous les sons ne sont pas aptes à provoquer cet effet de charge. Il rappelle notamment que sur la membrane basilaire, les cellules de Corti sont beaucoup plus denses dans la partie réservée aux fréquences aigues que dans celle où se distribuent les fréquences graves; si bien que la transmission au cortex de l'énergie captée est beaucoup plus intense lorsqu'elle provient de la zone des aigus que lorsqu'elle émane de la plage réservée aux graves.

Les sons aigus vont ainsi fournir davantage d'influx nerveux et provoquer de la sorte un effet de recharge plus important. C'est pour cela que Tomatis appelle les sons riches en harmoniques élevés les "sons de charge", par opposition aux sons graves ou "de décharge". Ceux-ci n'apportant pas assez d'énergie au cortex finissent par épuiser l'individu, d'autant plus qu'ils entraînent des réponses motrices corporelles qui, elles-mêmes, absorbent plus d'énergie que le labyrinthe n'en fournit. Il est d'ailleurs aisé de constater que les gens fatigables et dépressifs ont le plus souvent une voix sourde, aggravée alors que les ténors à la voix timbrée, donc tonique, se distinguent par leur vitalité et leur dynamisme.

Les effets de la recharge corticale par les sons se manifestent généralement chez l'individu de la façon suivante:

- plus grande motivation sur le plan de l'activité quotidienne;
- plus grande aisance dans le travail;
- moindre fatigabilité;
- sensation de dynamisme avec impression d'hyperactivité généralement ressentie à la suite des premières séances;
- meilleures possibilités d'attention et de concentration;
- meilleure mémorisation;
- diminution du temps de sommeil.

Tous ces facteurs, et en particulier les possibilités accrues de concentration et de mémoire, peuvent aider l'étudiant considérablement dans l'accomplissement de son activité musicale. A la suite d'une série de séances de musique filtrée, le chanteur ou l'instrumentiste s'aperçoit que l'intégration d'une pièce musicale se fait plus rapidement, qu'elle est plus aisée. Il constate qu'il s'intéresse davantage à la musique, à ses études; il se sent investi d'une énergie nouvelle.

MUSIQUE FILTRÉE ET IMAGE DU CORPS

Les séances de musique filtrée réalisées sous Oreille Electronique et pratiquées suivant les critères de la posture d'écoute augmentent peu à peu, chez le sujet sous entrainement auditif, la prise de conscience du schéma corporel. En effet, le nerf vestibulaire est présent à tous les niveaux de la colonne vertébrale par ses jonctions avec les racines antérieures de la moelle. De plus, par son action de contrôler sur l'équilibre, les mouvements et la verticalité, la voie cochléo-vestibulaire activée sous l'effet de la musique filtrée permet au corps, en accroissant ses repères temporo-spatiaux, d'être plus précisément informé de ce qui se passe autour de lui. Notons enfin, en passant, l'importance primordiale de l'appareil vestibulaire en ce qui concerne l'intégration des rythmes.

MUSIQUE FILTRÉE ET MOTRICITÉ

Grâce aux rapports de la VIIe paire crânienne avec les faisceaux atteignant les racines antérieures de la moelle, l'ouverture du diaphragme auditif va permettre au chanteur et au musicien de contrôler plus finement sa motricité notamment au niveau de ses membres supérieurs. En vue de faciliter et de renforcer cette intégration, il est proposé aux instrumentistes de reproduire des graphismes ou de dessiner durant les séances de musique; ces exercices contribuent à l'amélioration de la motricité du bras, du poignet et de la main.

Ainsi, devenu maître de sa motricité et capable de se situer dans l'espace grâce à une meilleure connaissance de son schéma corporel, le sujet saura alors effectuer la visée du son à émettre avec une précision et une dextérité accrues.

MUSIQUE FILTRÉE ET DÉTENTE

Tomatis accorde une importance primordiale au rameau sensoriel auriculaire placé sur la face externe de la membrane tympanique. Cette ramification est en effet la seule antenne sensorielle de la Xe paire crânienne ou nerf pneumogastrique que les Anciens appelaient "le Vague". Celui-ci possède un réseau très complexe et très dense de ramifications destinées à la régulation du larynx, du pharynx et des viscères c'est-à-dire poumons, coeur, estomac, foie, reins, intestins, etc. (fig.3). Il est aisé de concevoir l'influence de ce complexe neurologique sur la vie neuro-végétative et viscérale de l'être. Si l'activité du Vague devient dominante, l'influence de celui-ci sur l'individu va provoquer des perturbations au niveau des organes précités et entraîner des phénomènes d'angoisse (le trac par exemple) ou bien des somatisations telles que les angines laryngées, les "angor pectoris" (angines de poitrine), les troubles gastriques ou intestinaux, les boulimies, les anorexies, etc.

Nous avons vu précédemment que l'écoute de la musique filtrée diffusée au travers de l'Oreille Electronique provoquait la tension de la membrane tympanique. Or, cette membrane ainsi tendue va atténuer l'amplitude des vibrations du rameau sensoriel auriculaire appartenant à la Xe paire et modérer en conséquence les actions de ce dernier sur la partie neurovagétative de l'individu. Ce phénomène montre l'importance de la tension tympanique dont l'un des buts est de surmonter les effets inhibiteurs de l'angoisse que rencontre l'artiste lorsqu'il doit jouer en public, effets qui lui font souvent perdre une grande partie de ses moyens.

La régulation du nerf vagal est généralement ressentie par l'individu comme une sensation de bien-être et de libération d'un fardeau pesant, au contenu mal défini. Il se rend compte qu'il est désormais plus sûr de lui et de ses possibilités. La respiration s'amplifie peu à peu et les contractures musculaires disparaissent. Si l'appréhension de se présenter devant un public demeure parfois, elle est désormais une prise de conscience positive et n'a plus d'effet inhibiteur.

L'ENTRAÎNEMENT AUDIO-VOCAL

Après un certain nombre de séances de musique filtrée qui varie pour chaque individu, l'étudiant est soumis à des séances d'entrainement audio-vocal afin d'apprendre à utiliser les circuits de contrôle nouvellement mis en place.

Pour le chanteur comme pour le musicien, il est proposé des séances de répétition de mots et de textes alternées avec des séances de chant et de musique (filtrée ou non filtrée). Les mots et textes proposés sont d'une part dotés d'un contenu phonétique riche en syllabes sifflantes et, d'autre part, ils sont progressivement démunis de leur registre grave, ceci afin de permettre au sujet de savoir se mettre à l'écoute de la gerbe harmonique de toute information sonore.

Le type de chant choisi pour les exercices audio-vocaux est un recueil de vocalises grégoriennes. En effet, le registre du chant grégorien, comme celui de beaucoup de chants sacrés, présente des caractéristiques bien particulières. Les sons fondamentaux sont très sensiblement atténués par rapport à la gerbe harmonique qui est très riche et qui permet ainsi d'exploiter toutes les possibilités de modulation de la voix afin d'en enrichir la musicalité. Le chant grégorien est, en quelque sorte, une musique naturellement filtrée. De plus, ses rythmes semblent être la traduction des rythmes physiologiques de l'homme, eux-mêmes plaqués sur ceux de l'univers auquel il appartient. Ils peuvent, entre autre, aider le sujet à mieux "scander" sa respiration, fait particulièrement important chez le chanteur et chez l'instrumentiste.

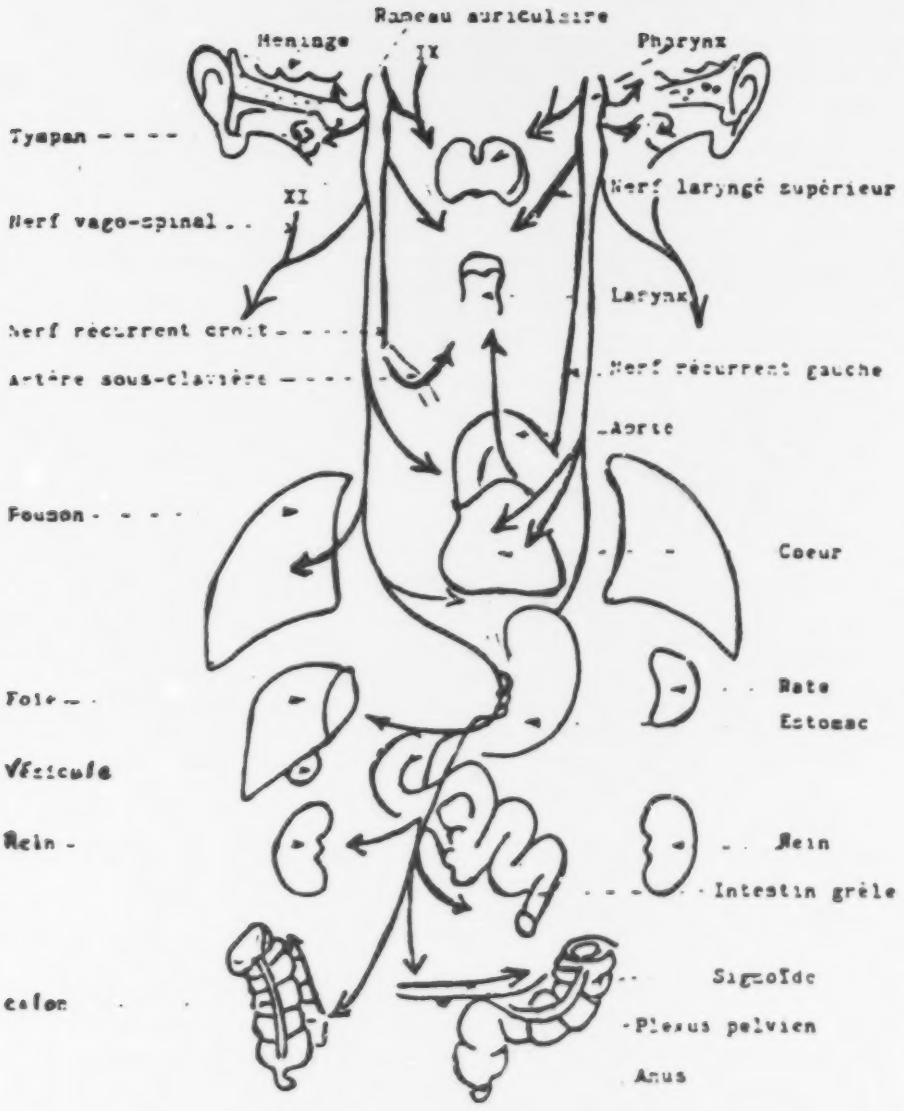


Fig. 3: Trajet du nerf Pneumogastrique

ATELIER DE MONIQUE DROUIN, professeur au collège de Trois-Rivières et à l'École supérieure de musique de Nicolet "LA RYTHMIQUE DALCROZE ET LA F.A." Secrétaire : Gaston-M. Ouellet

MONIQUE DROUIN

Bacc. en musique (Rythmique) de l'Université Laval.
Certificat en sciences de l'éducation.
Enseigne présentement au collégial, au Cégep de Trois-Rivières et à l'École supérieure de musique de Nicolet.
Expériences antérieures :
- Rythmique Dalcroze appliquée aux loisirs pour tout-petits (4-6 ans)
- Rythmique Dalcroze chez les Petits Chanteurs de Trois-Rivières.
- Rythmique Dalcroze aux camps musicaux St-Alexandre et Accord Parfait.
- Animation musicale dans le cadre de 2 projets subventionnés par le ministère de l'Éducation

L'ATELIER

La rythmique Dalcroze se veut un lien entre le mouvement musical et le mouvement corporel. Le but de cet atelier sera donc de démontrer la relation qui existe entre certains exercices de rythmique et la formation auditive par des activités impliquant le mouvement (marche, expression corporelle, jeux avec la balle, le tambourin, etc...).

Notion musicales exploitées : Mémoire mélodique et rythmique ; Improvisation mélodique et rythmique. Sens de la pulsation et de métrique. Tempo, phrasé, forme, sens tonal.

ADRESSE PERSONNELLE

Monique Drouin
118, St-Armand
Cap-de-la-Madeleine, Qc G8T 1Y4
(819) 379-9285

LA RYTHMIQUE DALCROZE ET LA FORMATION AUDITIVE
PAR MONIQUE DROUIN, CÉGEP DE TROIS-RIVIERES

Plan de l'atelier

1 a) Présentation de l'atelier
  b) Qu'est-ce que la rythmique Dalcroze?
     Histoire - buts
  c) Liens entre rythmique Dalcroze et formation auditive

2 Démonstration d'exercices avec un groupe d'étudiants du Cégep de Trois-Rivières
  a) Aspects mélodique et rythmique
  b) Lecture rythmique et solfège rythmique
  c) Interprétation: fugure géographique - canon

3 Période de questions

LA RYTHMIQUE DALCROZE *

Emile Jacques-Dalcroze est né à Vienne en 1865 et est mort à Genève en 1950. Il était un homme à la fois pédagogue, psychologue et philosophe. Il avait deux grandes amours: la musique le théâtre.

Après avoir poursuivi des études poussées en musique, E. Jacques-Dalcroze obtient en 1892 un poste de professeur de solfège au conservatoire de Genève. Voyant que ses élèves sentaient mal le rythme musical, il eut l'idée de les faire bouger afin qu'ils retrouvent dans leurs gestes de tous les jours ces rythmes musicaux qu'ils épelaient péniblement en combinant des noires et des croches.

De là est né "sa rythmique" où le travail de l'esprit et le mouvement corpore sont en correspondance constante.
En 1915, création de l'Institut J. Dalcroze à Genève (centre international de la rythmique Dalcroze).
En 1927, 22 000 élèves rythmiciens dans le monde.

La rythmique met en jeu simultanément les principales activités de notre être:

- l'attention: il ne faut rien laisser passer de ce qu'en entend et l'enregistrer instantanément;
- l'intelligence: il faut comprendre, analyser ce que l'on a entendu;
- la sensibilité: il faut sentir la musique entendue, se laisser pénétrer par le mouvement musical;
- le mouvement corporel: le corps se met en action et vient prouver par ses mouvements que l'on a été attentif, qu'on a entendu et compris, qu'on a été sensible.

La rythmique ne prétend se substituer à aucun autre enseignement, elle se veut complémentaire. Elle est née de l'enseignement du solfège et a pris la musique comme moteur premier mais les résultats que Dalcroze a obtenu avec sa méthode l'ont amené à la développer afin d'en faire une sorte de complément aux disciplines intellectuelles, artistiques ou sportives. Même que la rythmique Dalcroze a été adaptée à l'éducation des enfants déficients mentaux, des aveugles.

La rythmique Dalcroze est avant tout une expérience personnelle. Elle est une éducation par la musique et pour la musique.

Références:

E. Jacques-Dalcroze, LE RYTHME, LA MUSIQUE ET L'EDUCATION, Foestisch Frères S.A. éditeurs, Lausanne 1965.

Martin, Frank, EMILE JACQUES-DALCROZE, L'HOMME, LE COMPOSITEUR, LE CREATEUR DE LA RYTHMIQUE, éditions de la Baconnière, Neuchâtel Suisse, 1965
Conférence internationale de l'Unesco sur la rythmique Dalcroze.

MONIQUE DROUIN
Avril 1983

DEROULEMENT DE L'ATELIER

- PARTICIPANTS:

Doris Cossette	Guy Trudel *	Kathleen Laing
Joanne Buisson	Alain Robert	André Michaud
Louise Lapierre	Cleta Frylink	Marie Veillette
Claude Fortin	Martin St-Pierre *	Michel Martineau

* L'avant-midi seulement

- DEROULEMENT:

  - Quelques mots au début sur la rythmique Dalcroze.
  - Les étudiants exécutent ensuite des exercices en groupe, deux par deux ou seul.
  - Les participants (assis) frappent ou chantent pour certains exercices.
  - Alterner exercices et explications.
  - On termine les exercices par le canon, les participants chantent.
  - Période de questions où je présente deux livres sur la rythmique Dalcroze.

- MATERIEL:
  - Piano
  - Salle assez grande pour asseoir une trentaine de participants et pour permettre à environ 10 étudiants de bouger à l'aise.
  - Rétroprojecteur avec écran.
  - A chaque participant: le plan de l'atelier, un court résumé de la rythmique Dalcroze, le canon.

1 A) PRESENTATION

Bonjour et bienvenue à l'atelier sur la rythmique Dalcroze.

Regardons comment va se dérouler l'atelier de ce matin (ou de cet après-midi). Vous avez entre les mains le plan de l'atelier, un court résumé de la rythmique Dalcroze et aussi un canon qu'on chantera à la fin de l'atelier. On va d'abord voir ce qu'est la Rythmique Dalcroze, d'où elle nous vient, quels sont ses buts et comment il peut y avoir des liens entre rythmique et formation auditive. Ensuite, un groupe d'étudiants en musique du Cégep de Trois-Rivières vous démontreront des exercices comme on en travaille à l'intérieur des cours. Ces exercices toucheront surtout l'aspect mélodique et rythmique, un peu la lecture et le solfège rythmique et l'interprétation; on entendra une fugue et un canon. On terminera l'atelier par une période de questions.

1 B) QU'EST-CE QUE LA RYTHMIQUE DALCROZE?

Que sait-on de la rythmique Dalcroze? (demander au participants de dire ce qu'ils savent de la rythmique).

La rythmique est une éducation par la musique et pour la musique, car elle a deux grands buts indissociables: la musique et le développement global de la personne. On dit par la musique parce que la rythmique fait appel à la mémoire, la concentration, l'imagination, la spontanéité... et pour la musique parce qu'on y travaille tout ce qui est musique et non seulement le rythme comme tel, i.e. le sens de la pulsation, de la métrique, du phrasé, le sens tonal, les valeurs, etc... Donc en rythmique la musique est plus qu'un but, elle est aussi un moyen.

D'OU NOUS VIENT LA RYTHMIQUE DALCROZE?

Elle nous vient d'Emile Jacques-Dalcroze (nom emprunté à Valcroze, un ami) né à Vienne en 1865 et mort à Genève en 1950. On dit de Dalcroze qu'il était un homme à la foi pédagogue, philosophe et psychologue et qu'il avait deux grandes amours: le théâtre et la musique.

Dalcroze choisit de faire des études poussées en musique et devient professeur de solfège au Conservatoire de Genève. C'est là que lui est venu l'idée de sa rythmique en voyant ses élèves qui ne sentaient pas et n'entendaient pas la musique. Il s'est mis à les observer marcher et bouger en dehors des cours puis il s'est dit: "il y a quelque chose à trouver là". C'est comme ça qu'il a commencé

à inventer des exercices qui mettent en jeu simultanément les principales activtés de notre être: l'attention, l'intelligence, la rapidité d'esprit, la sensibilité, le mouvement corporel. En rythmique, il y a toujours correspondance entre le travail de l'esprit et le travail corporel.

La rythmique ne prend la place d'aucun autre enseignement, elle se veut un complément, ici à la formation musicale des étudiants du Cégep. Elle s'applique aussi à tous les groupes d'âge et à tous les niveaux.

1 C) RYTHMIQUE ET FORMATION AUDITIVE

La rythmique est donc née de l'étude du solfège, elle en est devenue un complément. On comprend alors les liens qui existent naturellement entre rythmique et formation auditive. Tous les exercices ou presque sont basés sur l'audition, c'est-à-dire: écouter - réagir. Ces exercices peuvent être à la fois des pré-requis et des compléments à la formation auditive car on travaille aux niveaux suivants: mémoire - concentration - travail rythmique - travail mélodique - sens total - sens du phrasé - sens de la mesure - improvisation.

Il ne faut pas oublier que la rythmique dépasse le cadre de la formation auditive. On peut aussi faire des liens avec l'instrument, dans sa vie de tous les jours car on fait appel à la créativité, la spontanéité, l'imagination, la conscience corporelle, la détente.

Ici, les exercices que vous verrez bientôt ont été choisis pour répondre au thème de l'atelier soit: rythmique et formation auditive.

Comme Dalcroze disait: "la rythmique est une expérience personnelle et elle doit être vécue", je vais vous proposer pour quelques exercices soit de frapper ou de chanter afin de mieux comprendre à quoi fait appel l'exercice.

2 A) DÉMONSTRATION (1)

1o Mémoire mélodique et rythmique, pulsation, battue, valeurs. (2)

a) marcher la pulsation et battre la mesure à 4 temps, écouter un motif de 4 temps et

1) répéter en chantant
2) répéter en frappant les valeurs
3) répéter en disant les valeurs

b) idem, mais avec un motif de 8 temps.

2o Sens du phrasé, sens total (3)

Suivre le phrasé avec un mouvement de bras. Quand la phrase se termine sur la tonique, on change de bras.

---

(1) Voir les exemples musicaux en annexe.
(2) Idem.
(3) Idem.

3o <u>Sens total, sens de la carrure, improvisation</u> (1)

a) le piano joue un début de mélodie (2 mesures à 4 temps), les étudiants ont à terminer la mélodie en respectant le sens tonal et la carrure;

b) idem, un seul élève continue la mélodie;

c) idem, un élève commence et un autre termine;

d) idem, moi et un élève au piano. Expliquer la possibilité de travailler ainsi différentes tonalités majeures et mineures, les mesures à temps binaires et à temps ternaires. Travail aussi avec les instruments personnels des étudiants; travail de mélodies tonales, atonales, modales, pentatoniques, travail à deux, à trois voix...

4o <u>1 voix, 2 voix ou 3 voix, exercice de groupe</u> (2)

Reconnaître si les mélodies entendues sont à une voix, deux voix ou trois voix. Une voix : marcher seul

deux voix: marcher deux par deux

trois voix: marcher en cercle

5o <u>Valeurs, pulsation, direction, polyrythmie</u>

a) avec une direction à 4 temps, frapper des pour les premiers temps, pour les deuxième temps, pour les troisième temps et pour les quatrième temps. Je dirige l'exercice;

---

(1) Voir exemples musicaux en annexe.

(2) Idem.

b) idem, un étudiant dirige;

c) idem, la moitié des étudiants ont des tambourins, l'autre moitié des claves. Direction à deux voix rythmiques;

d) idem, un étudiant dirige;

e) idem, les participants ou les instruments et je dirige.

6o Valeurs, mémoire, improvisation, sens tonal

a) mémoriser un motif rythmique donné avec le modèle de l'exercice 5, dire les valeurs;

b) improviser une mélodie au piano sur les touches noires tout en respectant le motif rythmique mémorisé en a), un par un;

c) improviser en chantant tout en respectant le motif mémorisé en a), un par un.

7o Métrique, mémoire, coordination, solfège (1)

a) lancer toujours la balle sur les temps forts, mesures à 2 - 3 - 4 temps et mémoriser une série;

b) chanter "j'ai descendu dans mon jardin" tous, les étudiants lancent la balle sur les premiers temps de la chanson et les participants battent la mesure (mesures irrigulières);

---

(1) Voir exemples musicaux en annexe.

c) les étudiants battent la mesure;

d) les étudiants chantent la chanson en indiquant la hauteur des sons avec geste de la main;

e) idem en solfiant en ré majeur, en mi majeur, en do majeur;

f) les participants solfient la chanson en si majeur.

8o Mesures binaires et ternaires, pulsation, improvisation, réaction (1)

a) marcher la pulsation si la musique entendue est à temps binaire, balancer si la musique entendue est à temps ternaire;

b) marcher "♩" en improvisant rythmiquement, à hop! balancer "♩." en improvisant rythmiquement;

c) frapper ♫♩ pour musique à temps binaires et ♫♩. pour musique à temps ternaires, alternance à la consigne hop!.

9o Ostinato rythmique, superposition rythmique, improvisation

a) marcher toujours ♫♩ et improviser rythmiquement au tambourin tout en superposant des $\overset{3}{\underset{\frown}{♫♫}}$ aux ♫ ;

b) idem avec improvisation mélodique.

---

(1) Musique: utiliser les touches noires du piano.

2 B) LECTURE ET SOLFÈGE RYTHMIQUE (1)

Pour faire suite maintenant à des exercices qui impliquaient le mouvement corporel on passe à des exercices de lecture rythmique et de solfège rythmique. (voir acétates)

1o Ostinato rythmique

La main gauche frappe toujours l'ostinato ♫♩ et la main droite frappe les motifs rythmiques superposés. (les étudiants font l'exercice avec l'aide de tambourin et baton, les participants font aussi l'exercice en frappant sur leurs cuisses).
Suggérer l'exercice où les deux mains ont à frapper deux lignes rythmiques différentes.

2o Alternance de mesures à $\frac{2}{4}$ et $\frac{6}{8}$, avec forme couplets - refrain

Suggérer le travail de cet exercice en alternant les mesures tout en conservant soit la vitesse de pulsation, soit la vitesse de croche. Travail possible seul, en petits groupes ou toute la classe.

3o Solfège rythmique

a) exercice de la roue pour s'habituer à dire le nom des notes dans l'ordre ascendant et descendant, d'abord lentement, puis plus rapide, avec geste du bras;

b) lire la première ligne mélodique avec consigne hip et hop, avec les fa #, en do mineur;

c) lire la deuxième ligne mélodique avec consigne hip et hop.

(1) Voir feuilles en annexe IV, V, VI.

2 C) INTERPRÉTATION

1o Fugue géographique

A l'intérieur des cours de rythmique, il y a place pour des exercices impliquant le mouvement corporel, des exercices de lecture et aussi pour l'interprétation de courtes pièces rythmiques ou mélodiques mettant en application des notions travaillées. Notre but n'est pas de présenter ces pièces en récital. Quelques étudiants vont vous faire entendre la fugue géographique afin de vous montrer un aspect du travail possible à l'intérieur des cours de rythmique.

2o Canon (1)

Pour terminer, on vous fait entendre un canon sur lequel on ne met pas de paroles, on le chante avec le nom des notes.

- les étudiants chantent le canon à l'unisson et ensuite à 3 parties;
- on rechante le canon une deuxième fois en invitant les participants à chanter.

3 PÉRIODE DE QUESTIONS

On est rendu à la période de questions. Avant j'aimerais juste vous dire qu'il existe deux volumes qui nous renseignent très bien sur la rythmique Dalcroze.

D'abord, un livre écrit par Emile Jacques-Dalcroze: LE RYTHME, LA MUSIQUE ET L'EDUCATION, qui résume ses débuts,

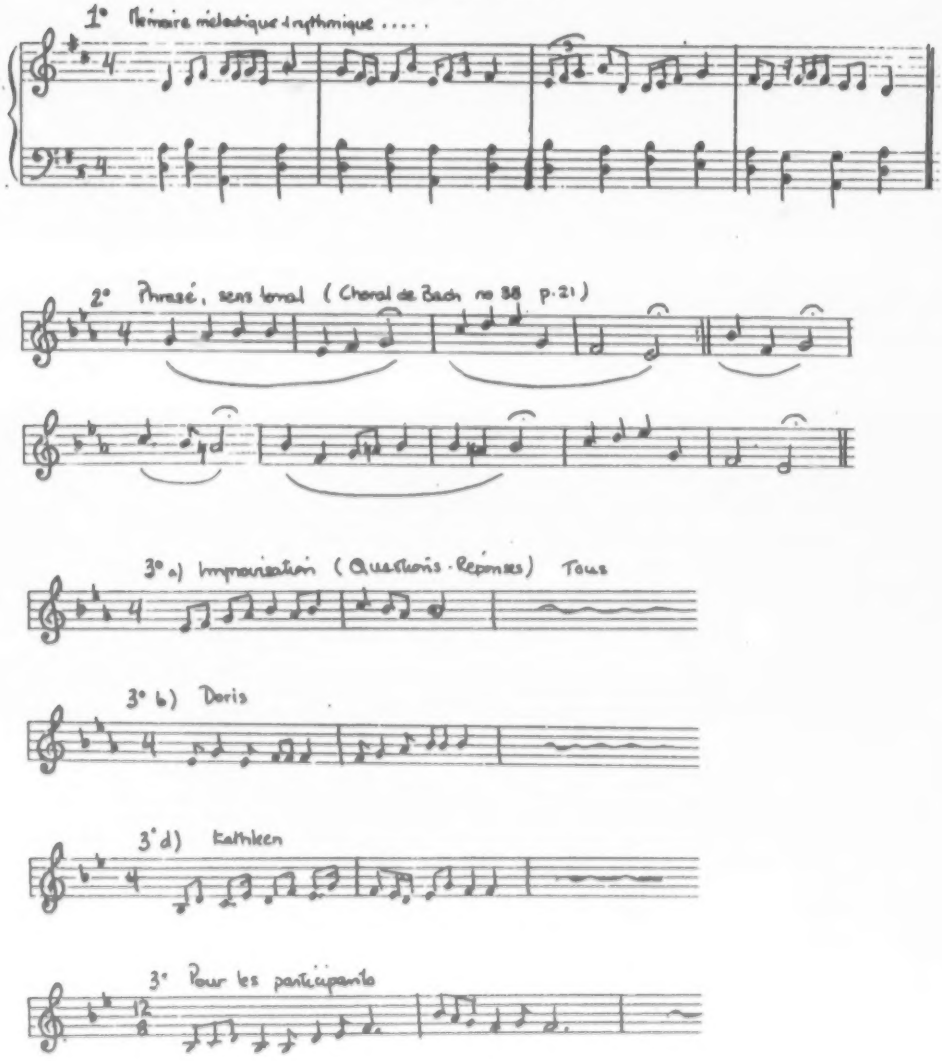
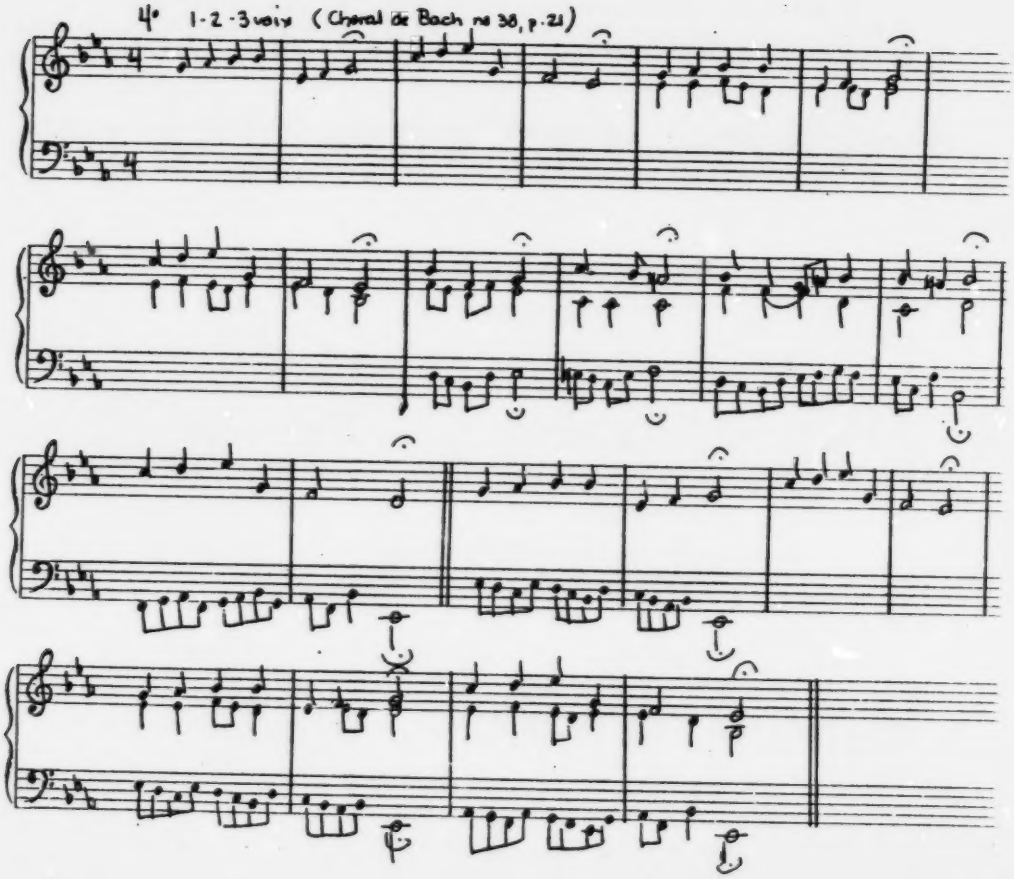
(1) Voir en annexe.

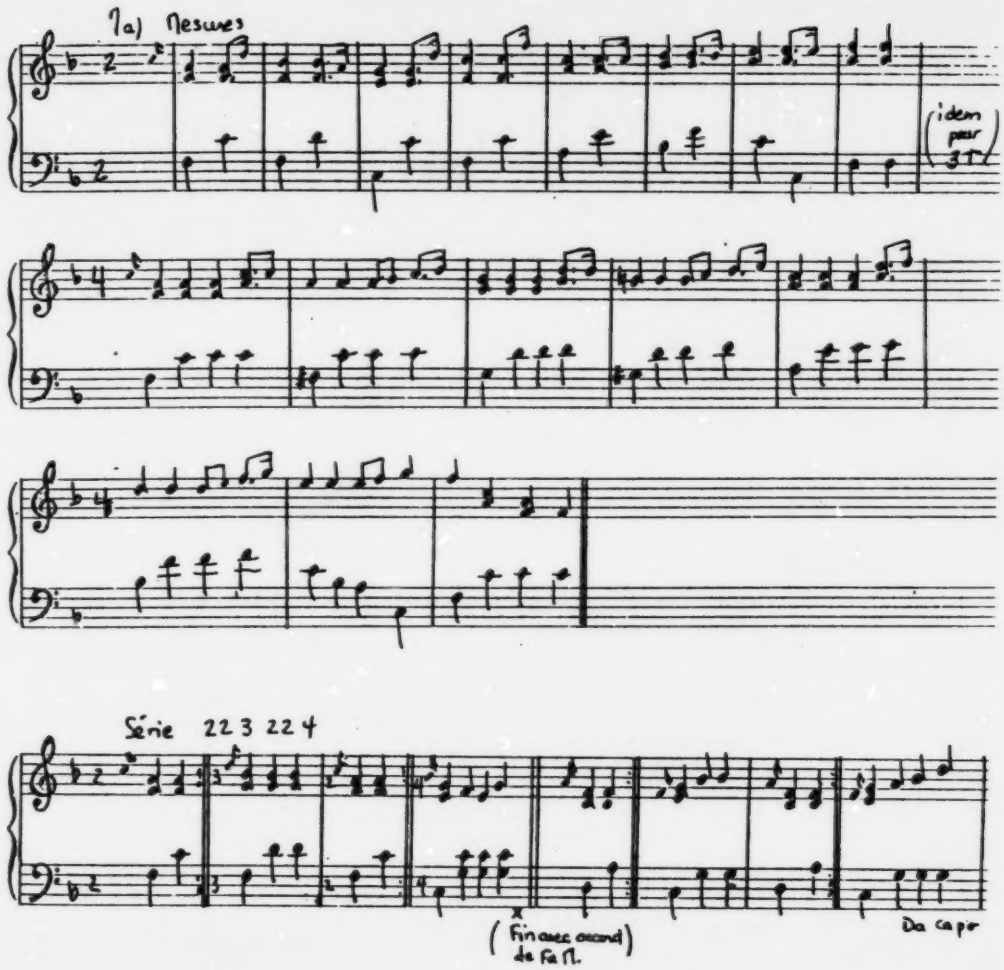
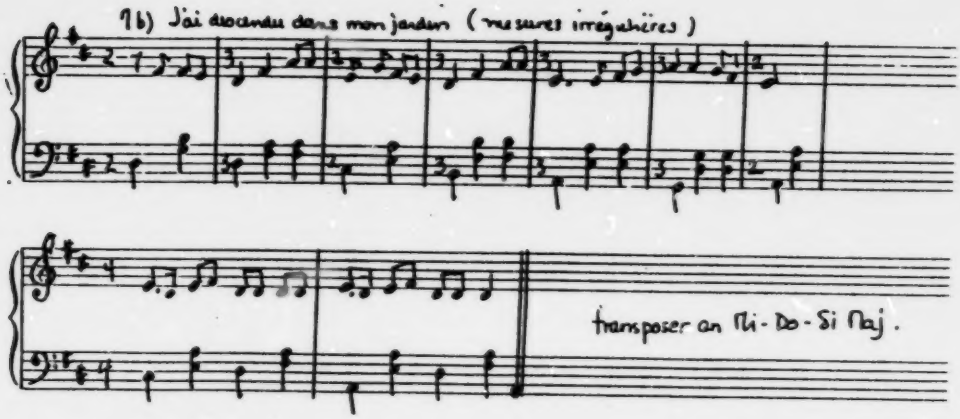
ses recherches et l'application de la rythmique. On y retrouve les chapitres suivants: l'initiation au rythme; la musique et l'enfant; la rythmique, le solfège et l'improvisation; la rythmique et la composition musicale; le rythme et l'imagination créatrice; le rythme et la danse; le rythme et le geste; et j'en passe.

Puis, un livre écrit par des personnes ayant très bien connu Dalcroze: EMILE JACQUES-DALCROZE L'HOMME, LE COMPOSITEUR ET LE CREATEUR DE LA RYTHMIQUE. Au début on retrouve la chronologie de Dalcroze avec toutes les dates et événements importants. Les principaux chapitres: Dalcroze et son temps; Dalcroze compositeur; Dalcroze créateur de la rythmique; Dalcroze et Adolphe Appia; rythmique et thérapie; les chansons de Dalcroze. A la fin on a un catalogue complet de ses oeuvres.

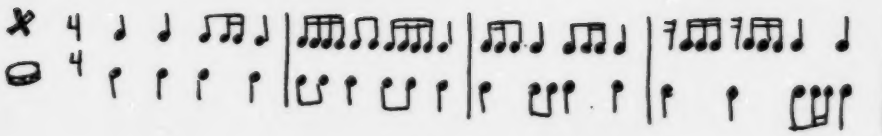
Je suis à vous pour répondre à vos questions.

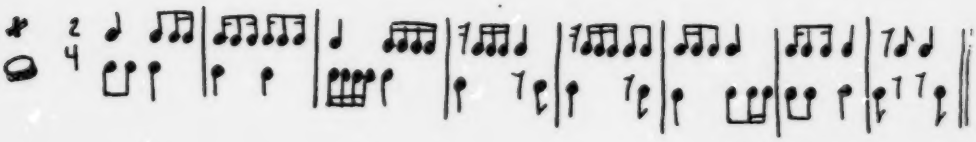
2 A) Démonstration



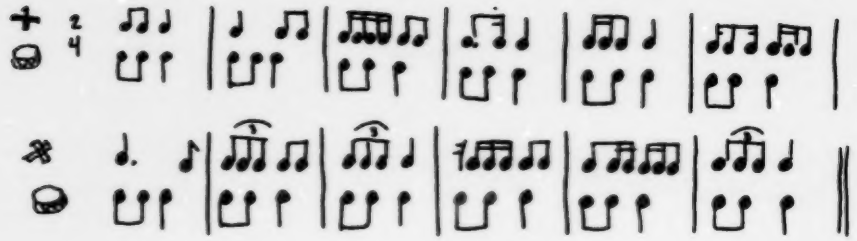
4° 1-2-3 voix (Choral de Bach no 30, p. 21)

7a) Mesures
(idem pour 3e)
Série 22 3 22 4
(Finir avec accord de Fa M.)
Da capo

9b) J'ai accroché dans mon jardin (mesures irrégulières)
transposer en Ri - Do - Si Maj.

Motifs en ♪



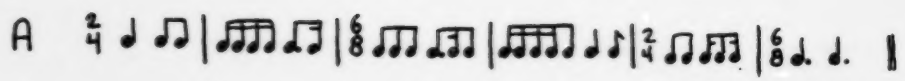


Ostinato

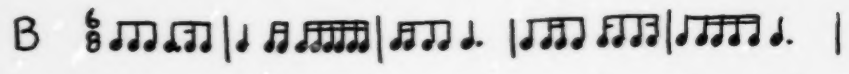


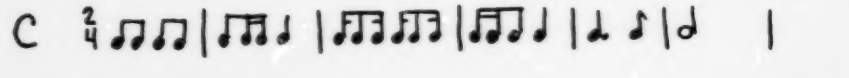
A lire avec ♩ = ♩. ou avec ♪ = ♪

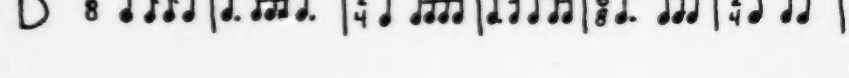
Refrain :



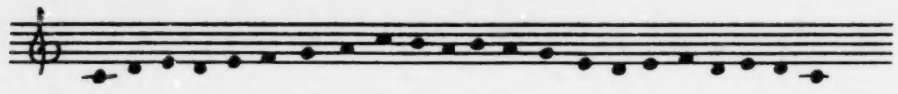
Couplets :



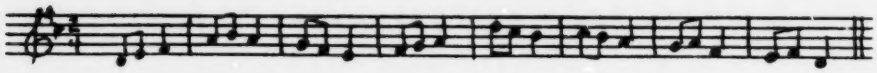




"Solfège Rythmique"

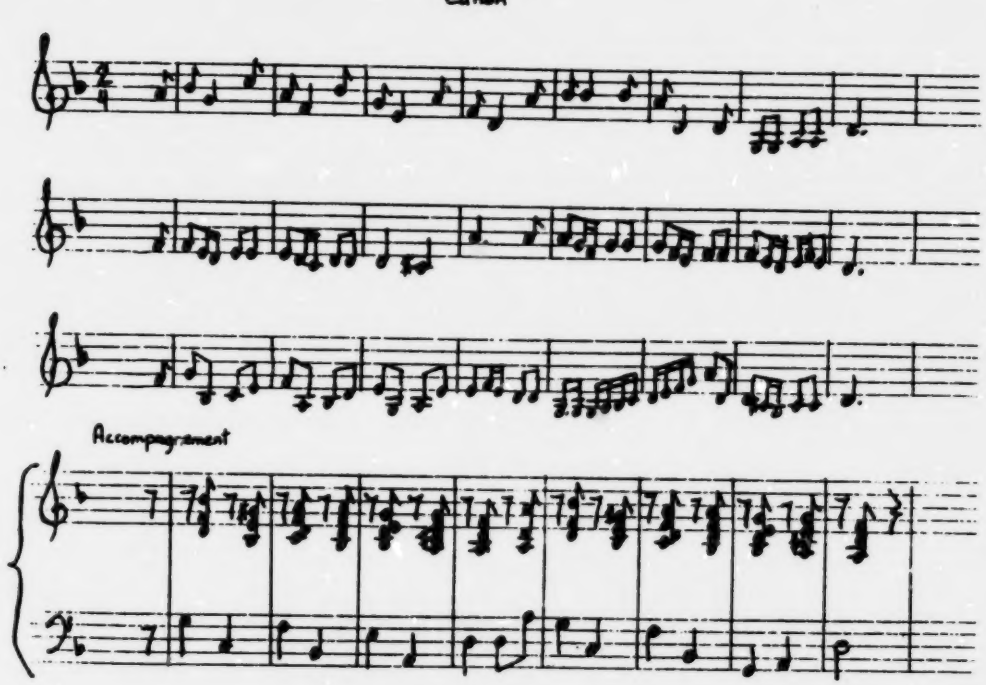
1. 

- hip: deux notes suivantes en ♪,
- hop: la note suivante en ♩,
- chanter avec les fa "#"
- chanter en do mineur

2. 

- hip = doubler la vitesse et dire deux fois
- hop: remplacer ♫ par ♩

(ou)

- hip: ornements voix supérieure
- hop: ornements voix intérieure (1/2 ton)

· Canon ·
Accompagnement

ATELIER DE GILLES FORTIN, professeur et conseiller pédagogique au collège de Drummondville

"LA F.A. APPLIQUÉE À LA MUSIQUE POPULAIRE"

Secrétaire : Réal Simard

GILLES FORTIN

Études :
Maîtrise en musique de l'Université Laval.
Expérience :
Professeur de musique au collège de Drummondville et conseiller pédagogique.
Rayonnement :
Compositeur de musique vocale.

L'ATELIER

1° Le passage des étudiants en F.A. régulière à la F.A. appliquée à la musique populaire : attitudes, intérêt, travail antécédent ;

2° Contenu et réalisation du programme (551.02) : méthodes employées et résultats obtenus ;

3° Avec les connaissances acquises dans ce programme l'étudiant s'assure avec plus de facilité un emploi sur le marché du travail : exemples à l'appui.

4° Commentaire sur l'enquête réalisée auprès des collèges (1981-82) dispensant le programme 551.02

Ont apporté une collaboration active à l'atelier messieurs Christian COLETTE et Richard FERLAND du Cégep de Drummondville, tous deux professeurs au département de musique.

ADRESSE PERSONNELLE

Gilles Fortin
960, rue St-Georges
Drummondville, QC J2C 4H9
(819) 478-3555 (rés.)
(819) 478-4671, poste 237 (bureau).

FORMATION AUDITIVE APPLIQUÉE

Atelier de Gilles Fortin

Les origines du cours de formation auditive appliquée remontent à il y a une dizaine d'années, vers 1973, alors que l'on s'est aperçu que la plupart des étudiants, parallèlement à leur cours de formation dite classique, s'adonnaient à la musique populaire, soit l'été ou les fins de semaine, soit dans des groupes spontanés ou dans des groupes spécialisés dans la musique de danse. Face à cette réalité, on a senti le besoin de tenter quelques expériences, lesquelles ont finalement amené la mise sur pied d'un programme spécialisé en musique populaire et axé sur l'écriture, l'improvisation et la formation auditive appliquée.

C'est, bien sûr, un cours qui s'adresse, de préférence, à un étudiant qui, au cours de ses années de collégial I et II a su développer le maximum d'aptitudes dans les cours de formation auditive dite traditionnelle.

Le premier volet de ce cours porte sur une étude détaillée au plan de l'instrumentation. C'est ainsi qu'on y voit les instruments transpositeurs, les régistres, les timbres, les couleurs, certaines particularités techniques propres à certains instruments, etc. le tout ayant pour objet d'amener l'étudiant à mieux connaître, au strict point de vue auditif, les divers instruments pour lesquels il aura à écrire.

D'autre part, toutes les notions théoriques déjà acquises, tonalité, gammes, rythmique, modulations, syncopes, etc., sont ici transposées dans un contexte purement populaire, après quoi l'étudiant pourra, dans un premier temps, prendre un arrangement déjà écrit et en tirer toutes

les informations pertinentes à une meilleure compréhension de l'oeuvre, intro, divers thèmes, modulations, instrumentation, section d'improvisation, etc.

Son oreille étant devenue familière avec la rythmique propre à la musique populaire, avec son système de notation des accords, avec son style d'improvisation, l'étudiant pourra, dans un second temps, appliquer ses connaissances d'une façon plus pratique en effectuant divers relevés mélodiques, harmoniques ou rythmiques à partir d'arrangements déjà enregistrés sur disques.

En fin de fréquentes auditions dirigées viendront continuellement renforcer ces acquis, en plus de faire découvrir à l'étudiant tous les styles que l'on retrouve en musique populaire.

Ainsi, muni de solides habitudes d'écoule musicale, autant que d'aptitudes à transcrire par écrit ce qu'il aura entendu, l'étudiant qui aura terminé son cours de spécialisation en musique populaire pourra avantageusement faire face à toutes les situations de travail en milieu professionnel, qu'il s'agisse d'arrangement, d'accompagnement, ou d'exécution comme musicien dans un groupe professionnel.

ATELIER D'ADRIENNE RICHARD-RHÉAUME, professeur au collège de Sainte-Foy "LE PIANO, OUTIL DE F.A." Secrétaire : Victor Le Gendre

ADRIENNE RICHARD-RHÉAUME

Études
Études musicales à l'Université de Moncton (Baccalauréat), à l'Université Laval (Maîtrise), à l'Université Columbia (Piano de groupe avec Robert Pace) et à l'Université du Colorado (Piano de groupe avec Guy Duckworth). Elle a été l'élève de Claudette Melanson, Robert Weisz et Joël Pasquier.
Expérience :
Elle enseigne le piano depuis 1966. Depuis 1971, le piano en groupe, du niveau primaire au niveau universitaire. Depuis l'automne 1982, elle est professeur au Collège de Sainte-Foy.
Rayonnement :
Cours de pédagogie du piano et d'harmonisation au piano; a participé au "Carrefour sur la pédagogie universitaire". À son actif, 4 disques pour enfants et plusieurs collaborations en studio d'enregistrement.

L'ATELIER

Madame Adrienne Richard-Rhéaume, professeur au collège de Sainte-Foy, a divisé son atelier en trois parties.

L'équipement	**Soutien**	**Contenu**
TV en circuit fermé, acceptant vidéocassette 3/4"	Vidéocassette de 15 minutes d'une classe-type de débutants en piano secondaire.	Éléments de formation auditive travaillés : Dictées par imitation (4 mesures); Solmisation; Harmonisation.
Rétroprojecteur; écran.	Acétates.	Description du cheminement parcouru avec cette classe depuis septembre '82. Questions des participants.
Cinq pianos; tableau ligné.	Quatre (4) étudiant(e)s	La suite de leurs cours de la semaine précédente au Colloque.

ADRESSE PERSONNELLE

Adrienne Richard-Rhéaume
797, boulevard Méthot
Saint-Nicolas-Est, Qc G0S 3L0
Téléphone : (418) 831-1737

Atelier d'Adrienne Richard-Rhéaume, professeur au collège de Sainte-Foy: "Le piano, outil de formation auditive".

Introduction

. Présentation des étudiantes et étudiants au nombre de 7, formant une classe-type en piano, choisi comme instrument second.

. Présentation de l'atelier: voici le plan suivi:

1. Vidéo-cassette (18 minutes): échantillon de cours dans une classe-type de débutants en piano choisi comme instrument second.

2. Exposé: cheminement (15 minutes).

3. Classe avec 4 étudiants (20 minutes)

4. Exposé (15 minutes).

   4.1 Philosophie
   4.2 Equipement
   4.3 Matériel pédagogique
   4.4 Formules pédagogiques
   4.5 Bibliographie
   4.6 Syllabus: 4 sessions

5. Questions.

6. Finale: Trio (2 minutes).

1. VIDEO:

1. Accords de 3 sons: choix de 2
2. Dictées mélodiques: 4 mesures et 8 mesures
3. Accords brisés: tout le clavier
4. Progressions: $I \quad IV^{6}_{4} \quad I; \quad I \quad V^{6}_{5} \quad I$

5. Solmisation
   Lecture
   Transposition
6. Harmonisation
7. Gammes : majeure, mineur ancien, mineur harmonique, dorien, mixolydien.

2. EXPOSE:

Cheminement depuis septembre avec deux groupes cibles: 141 débutants, 141 non débutants.
Contenu de cours, premier trimestre. Groupe de débutants:

1) Pentacordes en 12 tons, majeurs et mineurs: à l'oreille; en lecture. 12 tons sans déplacement autre que d'octave

2) Accords de 3 sons: construction; dictées par imitation; lecture dans des pièces

3) Progression harmonique en majeur, 12 tons: I IV V^7 I

4) Harmonisation de chansons avec I (majeur, mineur, diminué, mineur, majeur, augmenté) IV^6_4 I V^6_5 I

5) Répertoire en position de pentacorde: jeu à l'unisson d'octave, jeu à 2 voix; mélodie (main droite): accords (main gauche); mélodie (main droite); accords brisés (main gauche).

6) Technique: posture, position, articulation, mouvement.

Examen de Noël: 4 pièces, 1 duo, ↗ ↘ majeur et mineur, progression majeur, harmonisation, dictées par imitation. Résumé: 1 et 6, combinés; 2 et 3, combinés; 4, harmonisation de chanson; 5, quatre pièces et un duo.

Groupe de non débutants:

1) Evaluation du bagage de chacun et les besoins de chacun; ajustement du nombre d'étudiants

2) Débutants en 6 semaines

3) Gros accent sur le développement de la lecture à vue: analyse, étude des détails comme de l'aspect global, mémorisation rapide, réflexes digitaux, etc.

4) Intégration des nouveaux concepts dans l'interprétation du répertoire choisi par/pour chacun

5) Technique: posture, position, articulation, pédale, touchés.

Examen de Noël: 3 ou 4, pièces (lecture et répertoire); 1 ou 2, chansons harmonisées; progression en 3 positions, dictées par imitation. Résumé: chanson harmonisée, lecture à vue, transposition, répertoire (3 ou 4 pièces), technique.

3. Classe avec 4 étudiants débutants

1) Lecture à vue: Analyser, discuter, chanter, jouer, parler de la mémorisation, transposer. (voir l'exemple ci-bas de la "lecture à vue". Processus suivi: Analyse, solmisation, jouer-lent, modéré, vite, mémoriser, transposer.

Voir annexe A

2) Dictées (mélodiques) par imitation: comme les phrases de la lecture; différentes des phrases de la lecture.

3) Dictées (harmoniques) par imitation: qualités d'accords brisés majeurs et mineurs, accouplements de 2 accords de 3 sons: majeurs et mineurs; majeurs et augmentés; mineurs et diminués, mineurs et majeurs.

4) Solmisation.

5) Harmonisation.

Voir annexe B

6) Dictées de progression: choix multiples.

7) Gammes B $C^{\#}$ $F^{\#}$ C G D A E:
Construire, jouer, dictées.

4. EXPOSE

4.1 Philosophie: Faire du cours de piano secondaire,

- un cours où on fait de la musique,
- un cours qui s'inscrit dans l'idiome de celui-ci: répertoire, technique, etc.,
- un cours qui se lie facilement aux autres cours de la formation de l'étudiant,
- faire en sorte que l'effort fourni donne une gratification, des résultats palpables, une réponse à des "pourquoi"...
- avantages du groupe: conviction que le groupe cultive de la motivation, permet des économies de temps, de locaux, apporte des résultats supérieurs.

4.2 Equipement convenable:

- deux genres de laboratoires: acoustique ou électrique,
- marques d'électropianos: Baldwin, Wurlitzer. Wepco, Inc. (Wurlitzer Educational Products) 1700 Pleasant Street. Dekalb, Illinois, U.S.A. 60115
  et
  Baldwin Music Education Division
  1801 Gilbert Ave.
  Cincinnati, Ohio, U.S.A. 45202
- qualités sonores; améliorations apportées; du livre de Yvonne Enoch et James Lyke.

4.3 Matériel pédagogique

- Une méthode de base pour l'étudiant et des méthodes à consulter pour... (tonalités multiples absolument),

1. Bastien, James et Jane
Beginning Piano for Adults,
Park Ridge, Illinois: General Words and Music, Co., 1968.

2. Clark, Frances. Keyboard Musician,
Evanston, Illinois: Summy-Birchard, Co., 1976.

3. Lyke, James & Ron Elliston & Tony Cammia, &
Elisabeth Hartline.
Keyboard Musicianship. Group Piano for Adults,
Champaign, Illinois: Stipes Publishing Co., 1983.

4. Mach, Elyse. Contemporary Class Piano, New York: Harcourt Brace Janowitch, Inc., 1976.

5. McClain, Margaret Starr. Class Piano, Bloomington: Indiana University Press, 1974.

- Beaucoup de cahiers et de musique en feuille pour la lecture à vue et la transposition, et la solmisation:

Chansons pour l'harmonisation,
Modules d'appoint,
Duos.

4.4 Formules pédagogiques

- Deux sortes: pour débutants, pour non débutants, qui respectent la norme MEQ.

Débutants: Nous occupons entièrement la norme des deux heures:
1 heure de cours:

1) 4 à 6 étudiants,
2) Laboratoire acoustique
3) Nouveaux concepts: - lecture et transposition
- harmonie

- technique
- interprétation
- concepts théoriques pertinents.

4) Evaluation de la présence et de la qualité de la participation : 25%

2 à 3 jours de distance entre l'heure de cours et l'heure d'atelier.

. 1 heure d'atelier;

1) jusqu'à 10 étudiants.
2) pendant première moitié de la session: tâches précises à effectuer en rapport avec le contenu vu à l'heure de cours
3) évaluation de chaque tâche: 25%
4) pendant deuxième moitié de la session: 4 pièces et un duo, technique, lecture et harmonisation, choisis en début de session à travailler en vue d'un examen de fin de session: 50%

Temps économisé: rencontres individuelles sur rendez-vous.

Non débutants: (4 étudiants seulement): cycles de 3 semaines:
- 2 semaines : 1 heure de cours et 1 heure d'atelier
- 3e semaine : rencontres individuelles.

4.5 Bibliographie : Auteurs conseillés

Bastien (James & Jane)
David Glover-Carr
James Lyke
Yvonne Enoch
Guy Duckworth
Robert Pace
Frances Clark
Swenson (Lucile Burnhope)
Agay (Denes)

Hinson (Maurice)
Erlings (Billie)
Lowder (Jerry)

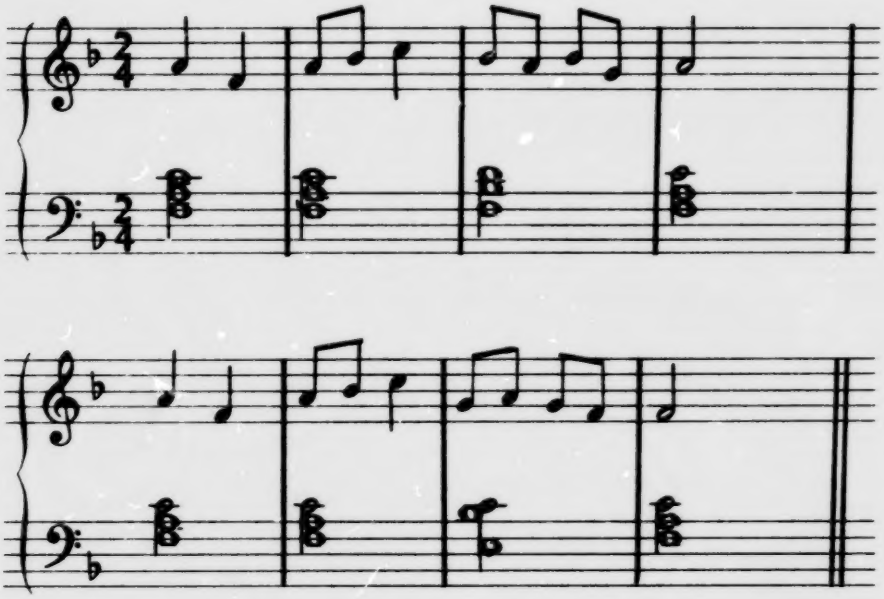
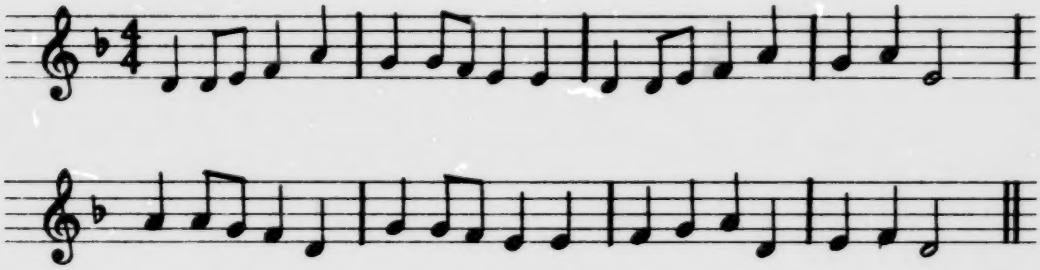
Périodiques : Clavier
Piano Quarterly (surtout no. 101).

4.6 Syllabus: 4 sessions

Rendre l'étudiant autonome
en lecture à vue et transposition
en harmonisation
en improvisation
dans l'interprétation d'oeuvres faciles.

Niveau 441

- lecture à vue de pièces d'un ambitus mélodique de plus d'une 5te, impliquant le passage du pouce et le croisement
- transposition
- harmonisation en majeur et mineur et en utilisant I IV V, quelques dominants secondaires et un style approprié pour l'accompagnement d'une mélodie
- improvisation avec consignes mélodiques (Q.-R, ABA, Rondo), rythmiques (répétition, augmentation, diminution, etc), harmoniques
- en tout, il interprétera entre 20 et 40 pièces selon la longueur et/ou la difficulté; il jouera aussi 8 à 10 duos
- connaissances théoriques nécessaires à la compréhension et à l'interprétation de ce qu'il joue
- travail technique nécessaire à l'interprétation.

ANNEXE A: LECTURE A VUE

ANNEXE B: IMPROVISATION

ATELIER DE RÉJEAN MAROIS, professeur au collège de Sainte-Foy "LA F.A. APPLIQUÉE AU JAZZ VOCAL" Secrétaire : Lise Petit

RÉJEAN MAROIS

Études :
Au Conservatoire de Musique du Québec à Québec. (1er prix en dictée musicale, solfège et théorie), étudia le trombone au Conservatoire. Autres études au Congrès national de la NAJE (National Association of Jazz Educators); cours privés en arrangement et orchestration avec Reynald Drouin et en trombone avec Damien Boivin; deux ateliers internationaux de trombone à l'Université McGill; baccalauréat en éducation musicale de Laval.
Expérience :
Chargé de cours de classe de jazz de niveau collégial : direction de 2 formations "Stage Band" et de 2 formations "Jazz vocal"; enseignant à temps partiel au Collège de la Région de l'Amiante
Rayonnement :
Comme guitariste, chanteur, compositeur et arrangeur, tromboniste, directeur d'orchestre.
Membre du Syndicat des professeurs du collège de la Région de l'Amiante, du NAJE, de l'Association des Musiciens de Québec, de la Fédération des Harmonies Fanfares de Québec, de la CAPAC

ATELIER

L'atelier se divise en trois parties :

Harmonie : "Bloc"
1 - Structure, nomenclature, écriture (signes);
2 - Principes linéaires "Guide-Tone".

Rythme :
1 - Règles de base;
2 - Écriture (signes).

Mélodie :
Thème : Analyse;
Variation : - Notes de passage, diatoniques et chromatiques;
- Harmoniques naturelles et dérivés.
Improvisation.

ADRESSE PERSONNELLE

Réjean Marois
1335, Provancher
Cap-Rouge, Qc G0A 1K0
(418) 651-4892

ATELIER de RÉJEAN MAROIS

LA FORMATION AUDITIVE APPLIQUÉE AU JAZZ VOCAL

Monsieur Marois présente comme introduction un groupe vocal "The Singers Unlimited", une voix de femme et trois voix d'hommes. C'est la présentation de procédés de studio qui peuvent aller jusqu'à vingt-huit pistes simultanées. Cela donne un effet de choeur, une harmonie très élaborée. Avec des pièces conventionnelles, ils transforment l'harmonie.

La plus grande difficulté dans le jazz vocal est au départ un problème de formation auditive. Bien sûr, on peut songer à la mémorisation pure et simple des oeuvres, mais c'est pédagogiquement peu rentable.

L'idéal serait que les étudiants puissent prendre conscience de l'harmonie en son entier. Pour ce faire, il faut une connaissance harmonique différente de l'harmonie de type classique, conventionnelle. La nomenclature change et la façon de l'écrire change aussi.

Voir: "THE JAZZ LANGUAGE"

Dan Haerle
Studio P/R Inc.
224 S. Lebanon St.
Lebanon IN 46052
U.S.A.

Résumé très pratique de l'harmonisation dite en "bloc" de type jazz, et de la construction des accords.

Exemple: do^7 = do mi sol sib

do = do mi sol la (do 6^e)

Etude rapide des accords: nomenclature

Accords trois sons:

Majeurs
Mineurs
Augmentés } 5te augmentée ou diminuée selon le cas
Diminués }
Sus 4 = 3e degré élevé au 4e degré (4 suspendu)
(do fa sol)

8 $C^{(8)}$ = do mi sol do

7 CM^7 = do mi sol si

7 C^7 = do mi sol sib

7 $Cm^{(M^7)}$ = do mib sol si

7 Cm^7 = do mib sol sib

6 C^6 = do mi sol la

6 Cm^6 = do mib sol la

5 C^{7+5} = do mi sol# sib

5 C^{7-5} = do mi solb sib

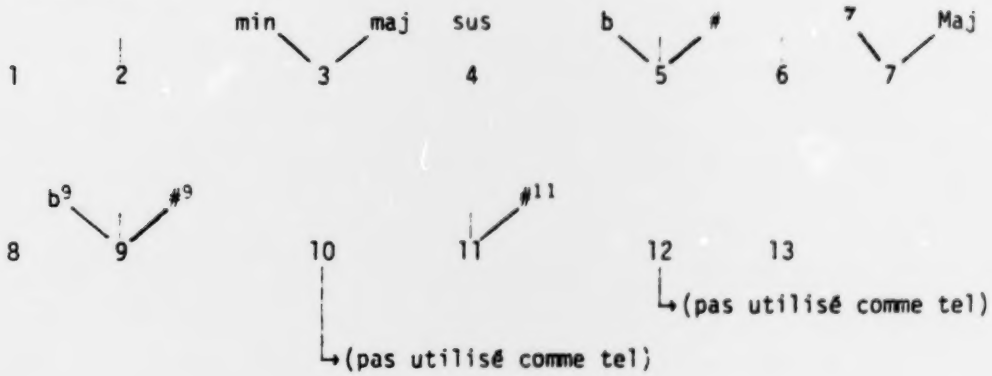
4 C^{sus_4} = do fa sol

3 C = do mi sol

3 Cm = do mib

2 C^2 = do ré sol do

Autrement dit:



La connaissance de cette nomenclature est essentielle pour tous, professeurs comme étudiants, afin d'être capables d'aller à la découverte des tensions inhérentes à l'harmonie. Cette connaissance accélère la lecture, l'apprentissage, la mémorisation et la création.

Quelques notes sur l'écriture de cette nomenclature: les tensions supérieures au 7 (la 7e) s'écrivent vers le haut, ex.: C Maj^{9}_{7} et les tensions inférieures au 7 s'écrivent entre parenthèses sous le 7, ex.: C Maj_{7} .
(b^{5})

Note: Par sa caractéristique d'appartenance à quatre tonalités, l'accord de 7e diminué devient un accord de dominante (7^{b9}) en lui ajoutant une tonique.

Exemple:
- fa
- fa#
- mib
- do

Tonique ré $^{(b9)}_{7}$

Tonique fa $^{(b9)}_{7}$

Tonique lab $^{(b9)}_{7}$

Tonique si $^{(b9)}_{7}$

Un choral de Bach est présenté et chanté (voir #28)

- Chaque voix est d'abord chantée séparément, puis le choral est repris harmonisé. A partir de cette présentation, il y a analyse de l'harmonisation "moderne" du choral.

L'Harmonie

Présentation d'une pièce de Daniel Lavoie: "Mon île".

Solfège de la ligne mélodique - Accompagnement harmonisé au piano.

Le but: être capable d'harmoniser cette chanson. Il faut faire au préalable un peu d'analyse harmonique.

La première ligne (voir feuille Mon île) représente la mélodie, la seconde, les accords chiffrés. Il serait souhaitable que les étudiants puissent, dans un premier temps, prendre en dictée la mélodie d'une

chanson et y découvrir ensuite les harmonies qui s'y rattachent. On peut pour leur faciliter la tâche, leur mettre la liste "en bloc" des accords contenus dans la pièce. Ils auront à refaire le bon "casse-tête d'accords ensuite."

La troisième ligne représente l'écriture des notes fondamentales des accords. Les 4e et 5e lignes, l'écriture des 3ces et des 5tes de ces mêmes accords. Pour la 6e ligne, la note écrite peut être la tonique, la 7e de dominante ou la 6e selon le cas.

On ne peut songer à harmoniser une mélodie en laissant les accords dans cette présentation; il faut faire un réaménagement. C'est en relocalisant les différentes notes selon une ligne plus mélodique que l'on peut construire des "conduits" ou ce que les Américains appellent "the guide tone line".

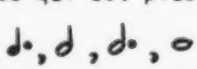
C'est une ligne qui va bouger le moins possible en termes de ligne mélodique Dans cette pièce, par exemple, on utilise quatre conduits pour y inclure toutes les possibilités.

Chaque conduit est chanté séparément et l'ensemble est chanté ensuite à quatre voix (voir feuille en annexe). On travaille ensuite avec la mélodie elle-même chantée par un soliste et accompagnée par le choeur.

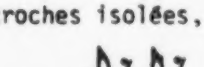
Le rythme: par l'utilisation d'onomatopées

1) une noire sur 1 temps est courte et appuyée

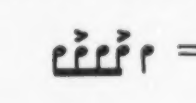
2) tout ce qui est plus long qu'une noire est pleine valeur



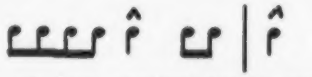
3) les croches isolées, toujours courtes



4) les croches sont interprétées en rythme de triolet

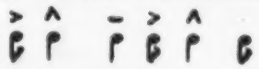


5) la phrase est toujours organisée par les noires qui sont courtes et appuyées.



bah bah bah bah dop bah bah dop

6) les syncopes et les contre-temps sont très courts

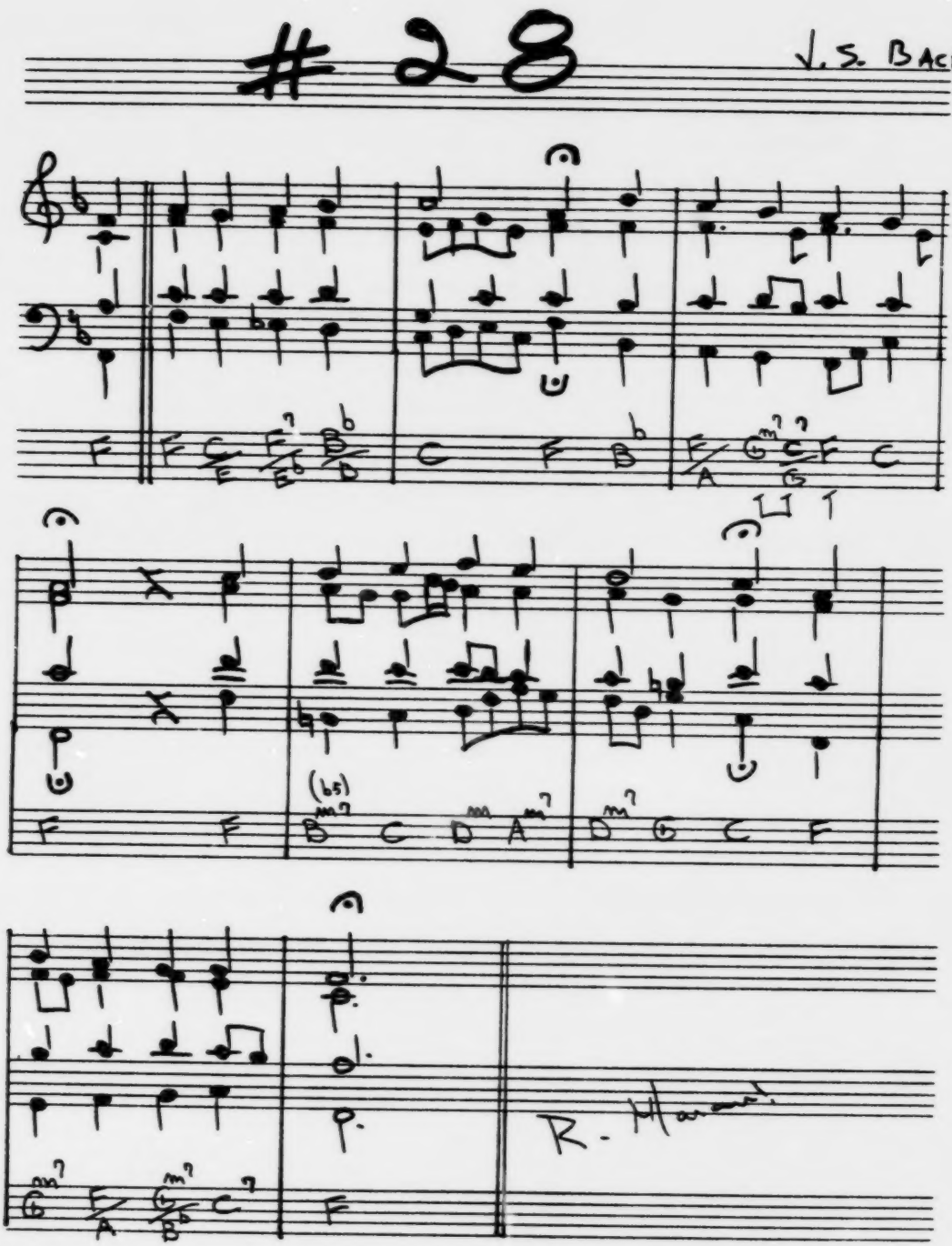


bah dop bah bah dop bah

Les onomatopées utilisées:

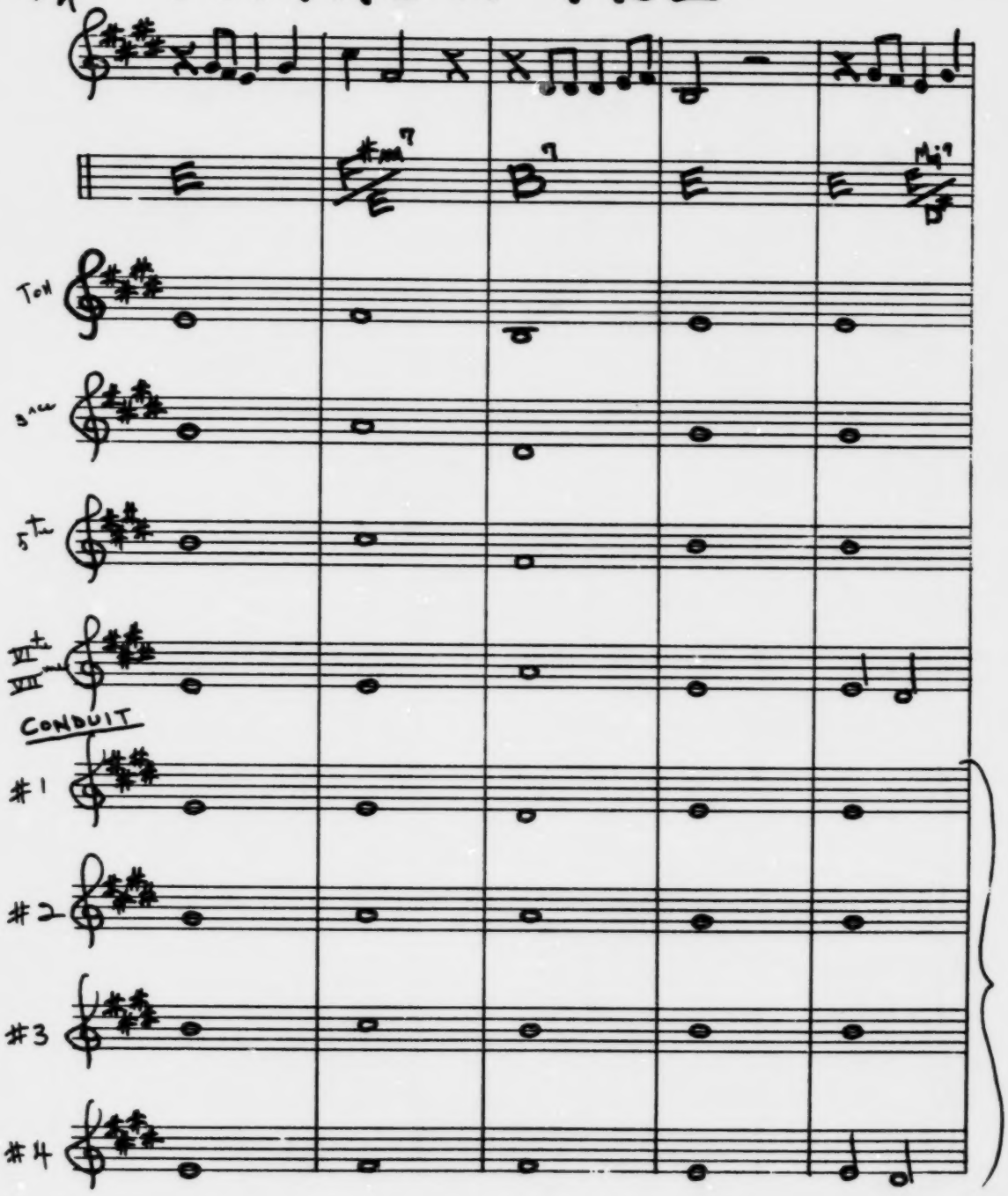
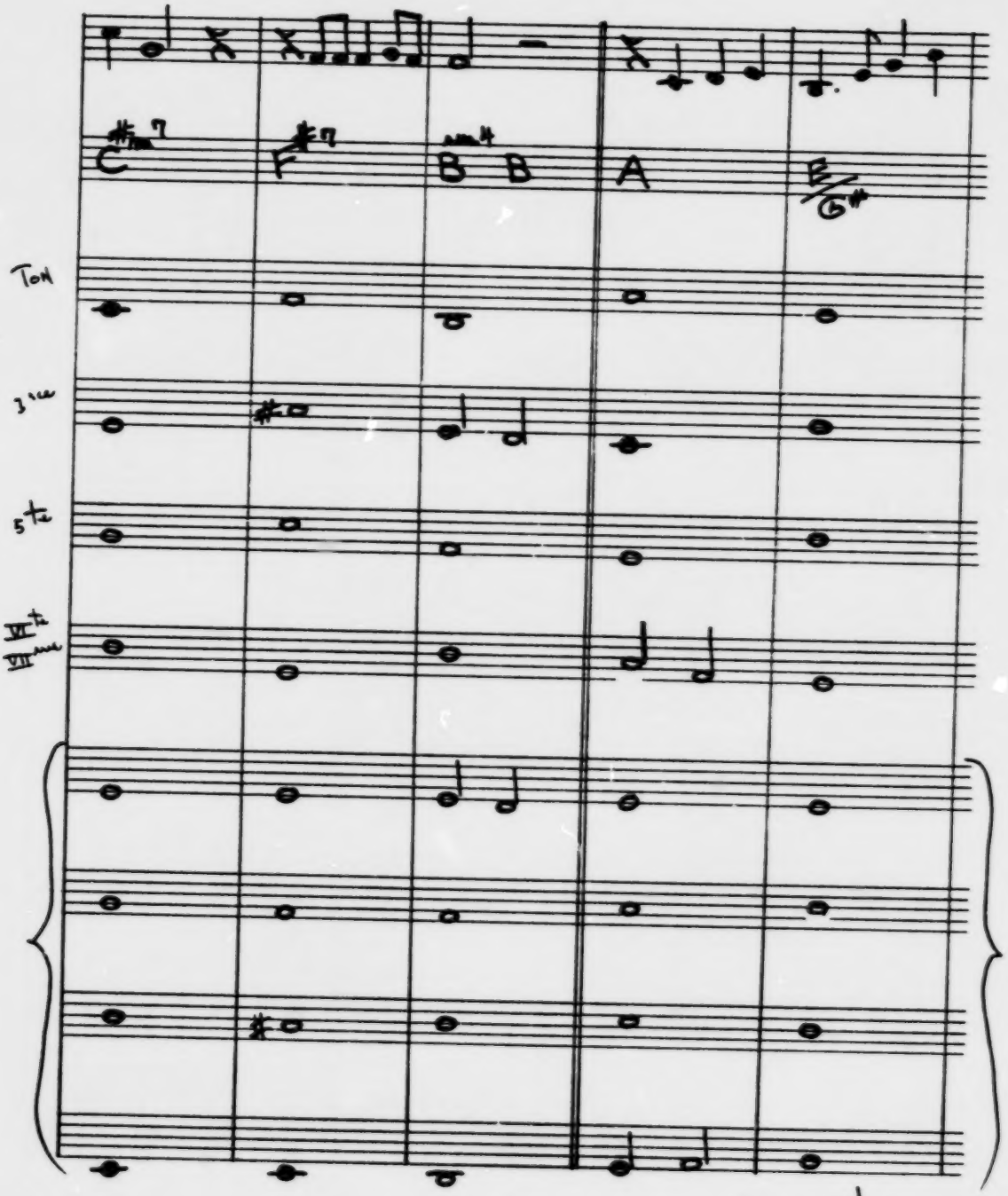
voyelles ouvertes pour les pleines valeurs = A dah bah
terminaisons courtes pour les valeurs courtes = ba d

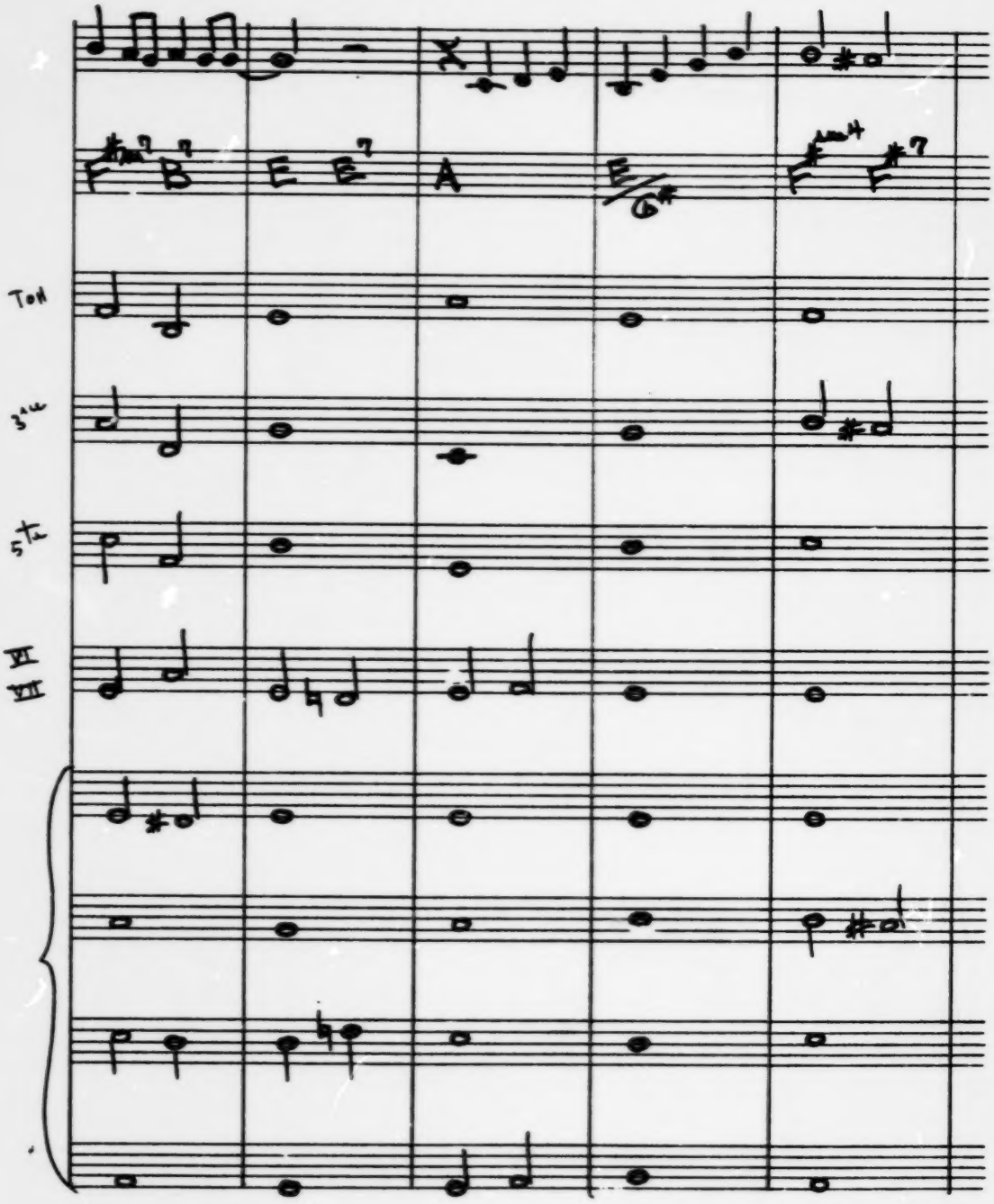
Sur une harmonisation de "Sojourn", monsieur Marois fait chanter les participants en utilisant cette fois des onomatopées.

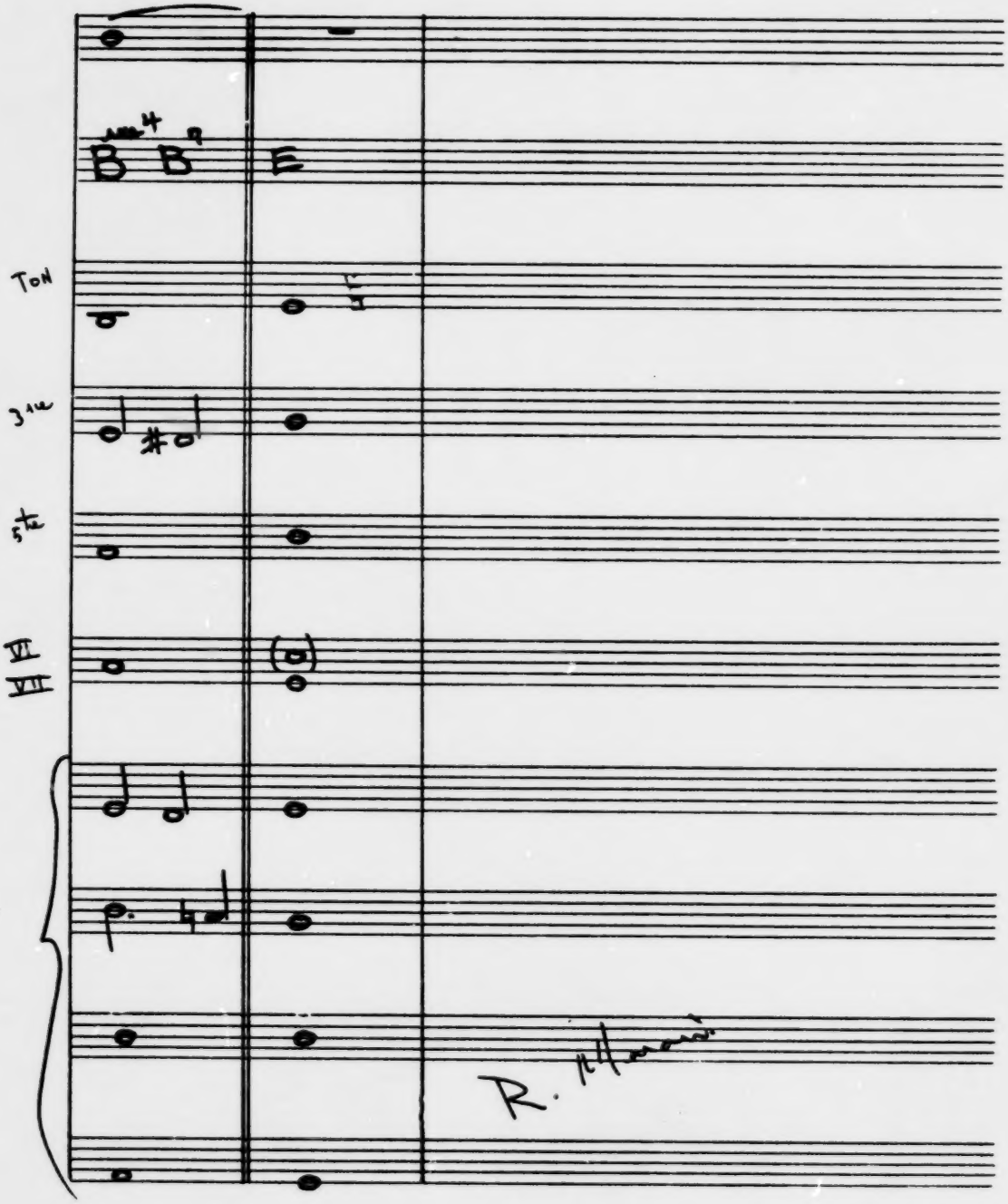
Bref, une ouverture pour les professeurs "classiques" que nous sommes.,,

* * *

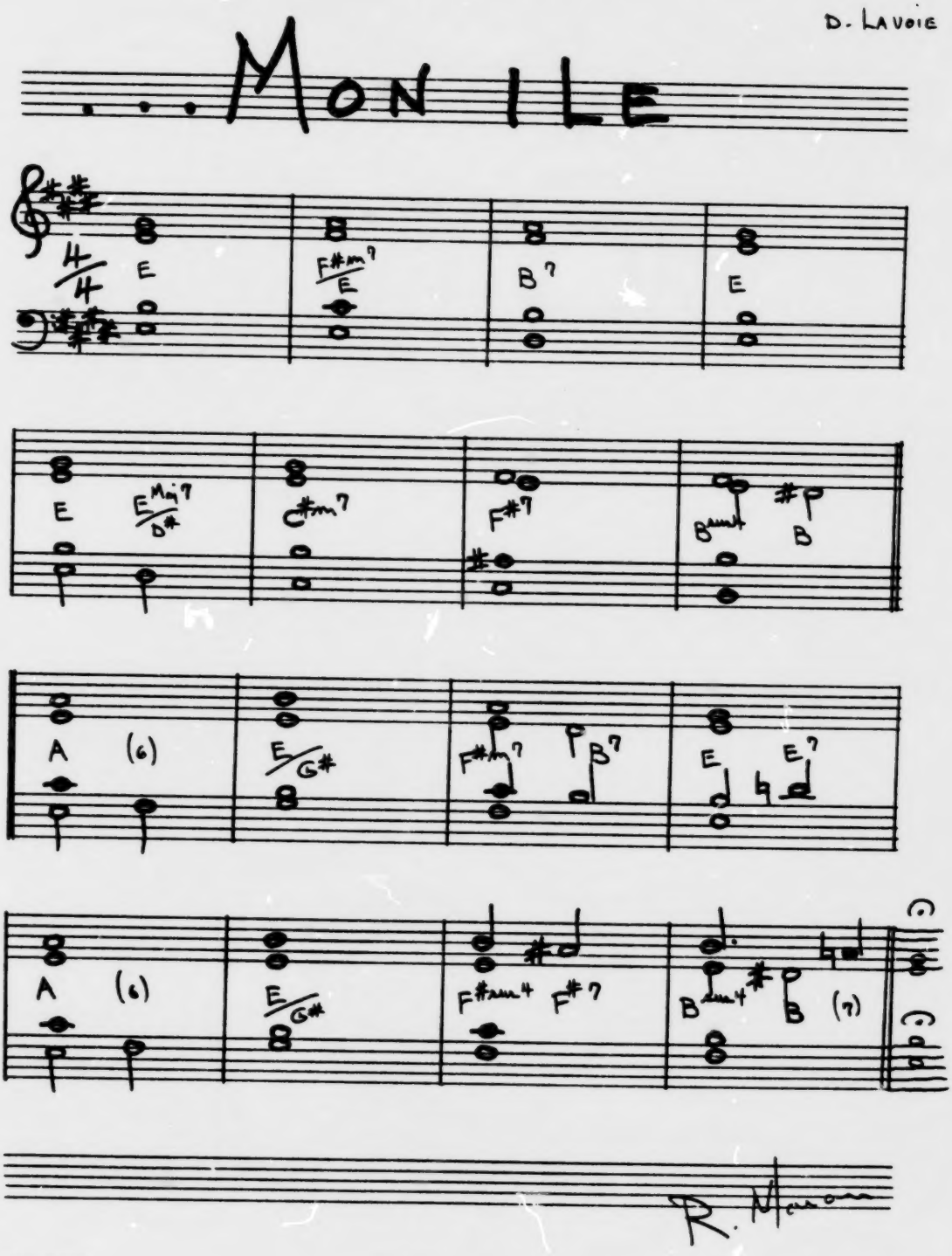
MUSICA ENRG. — ALBERT PELLETIER

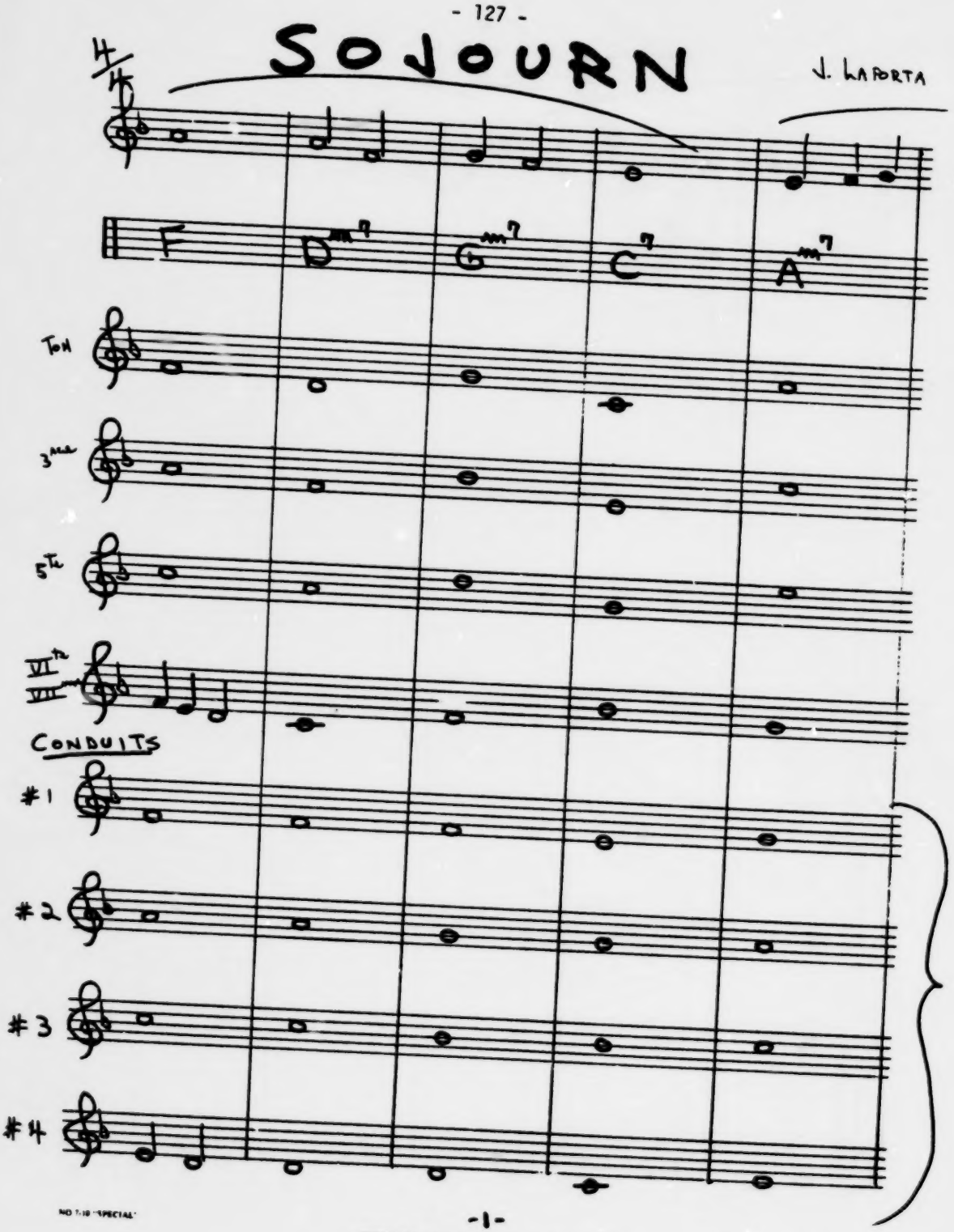
...MON ILE

D. LAVOIE

...MON ILE

R. Marcus

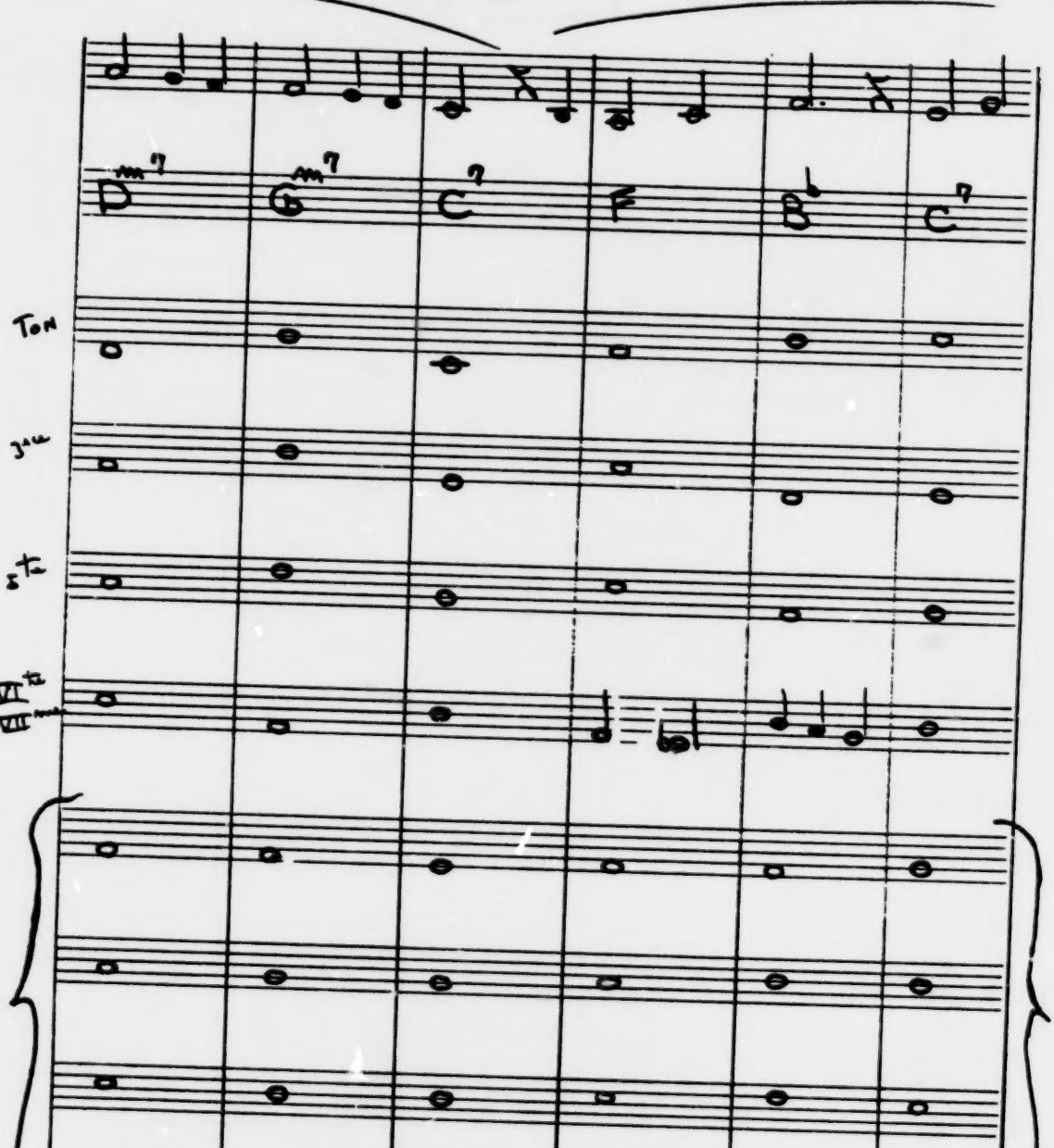
. . . MON ILE

NO 7-10 "SPECIAL"
514 RUE BALDWIN · MONTREAL H1L 5A4 · 351 3077

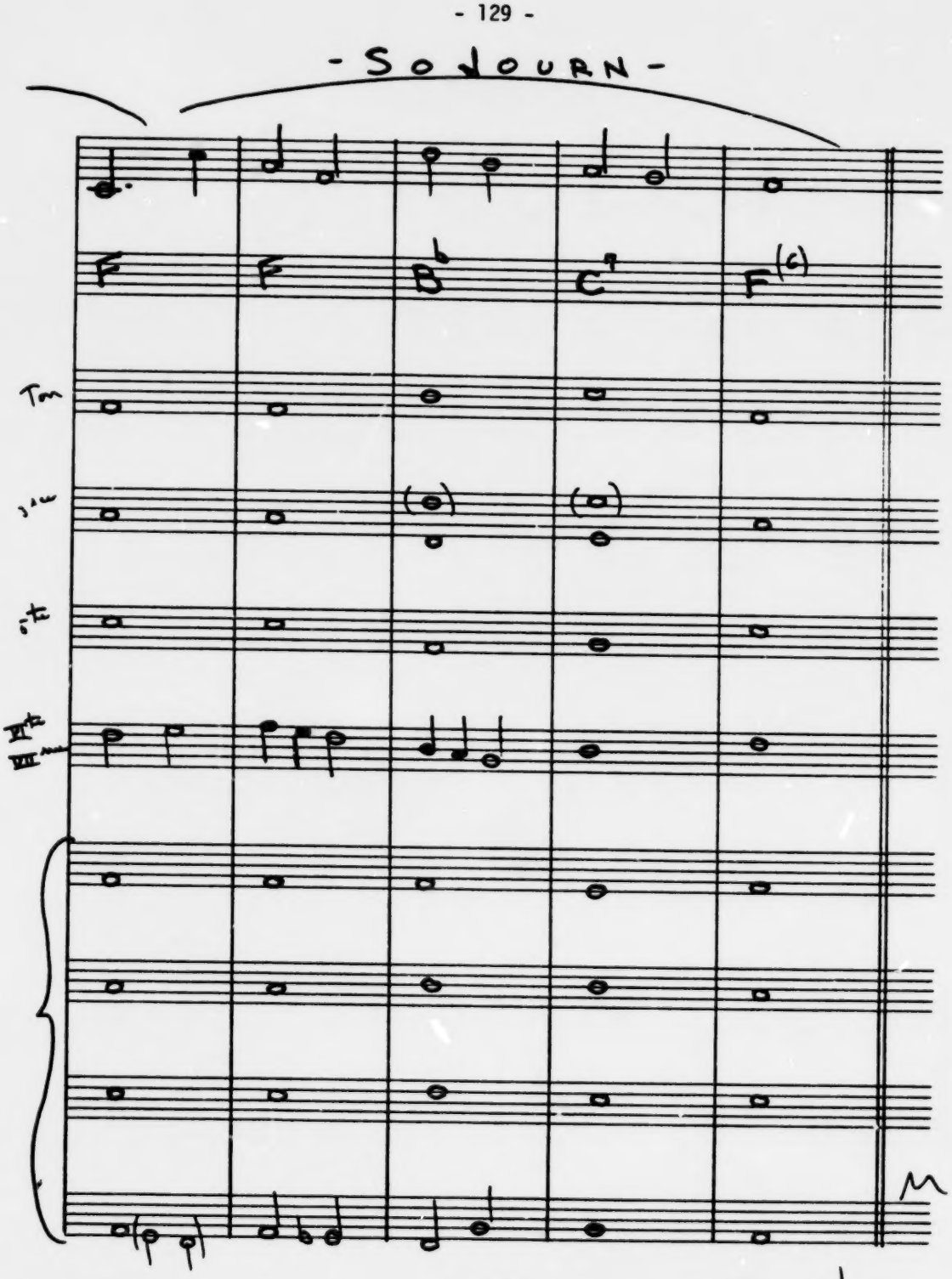
. . . MON ILE

514 RUE BALDWIN - MONTREAL H1L 5A4 - 351-3070

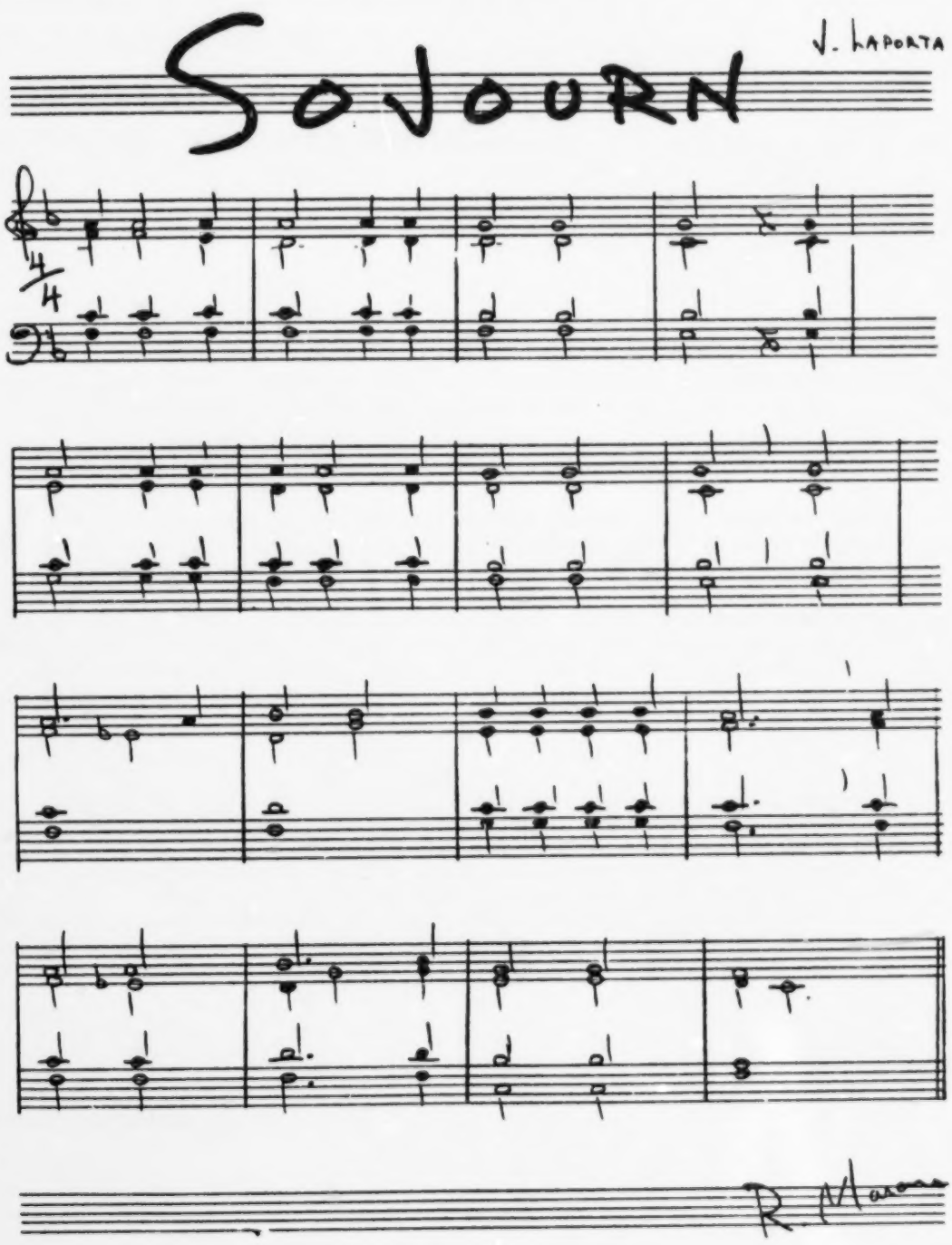
D. LAVOIE

NO. 7-10 "SPECIAL"

514 RUE BALDWIN · MONTREAL HIL 544 · 351-3070

NO 7-10 "SPECIAL"

514 RUE BALDWIN · MONTREAL H1L 5A4 · 351 3070

- SOJOURN -

514 RUE BALDWIN · MONTREAL H1L 5A4 · 351-3070

R. Marcus

MD 7-10 "SPECIAL"
514 RUE BALDWIN · MONTREAL HIL 5A4 · 351-3070

R. Marcus

SOJOURN
J. LAPORTA

ATELIER DE GILLES SIMARD, professeur à l'École de musique de l'Université Laval

"LES NOUVEAUX OUTILS PÉDAGOGIQUES"
Secrétaire : Victor Le Gendre

GILLES SIMARD

Il est diplômé de l'Université Laval, Baccalauréat ès arts en 1964 et maîtrise en philosophie en 1967. Il obtint son doctorat en éducation musicale de l'Université d'Illinois en 1982.

Il a enseigné la philosophie de 1968 à 1971 au cégep de Sainte-Foy et la formation auditive de 1973 à 1975. Maintenant il enseigne depuis 1975 à l'École de musique en formation auditive, mesure et évaluation en éducation musicale, et en esthétique.

Il fait des recherches dans les projets suivants subventionnés: L'acquis musical: élaboration d'une technique d'évaluation utilisable chez les jeunes de six à douze ans; Laboratoire d'informatique musicale: les différents aspects de l'utilisation de l'informatique en pédagogique musicale au niveau universitaire.

Il a son crédit plusieurs publications, dont sa thèse de doctorat: **Corrélations entre le Solfège, la Dictée mélodique et la Détection d'erreurs** (Illinois, 1982). Il a prononcé à quelques reprises des conférences principalement sur la formation auditive. Il dirige des essais et des thèses de maîtrise et de doctorat.

ATELIER

En sous-titre, le rôle du professeur de F.A. à l'ère des ordinateurs. Les années récentes connaissent un développement spectaculaire de l'enseignement assisté par ordinateur. Même le domaine musical n'échappe pas à cette tendance nouvelle; la F.A. en particulier semble spécialement impliquée comme secteur d'expérimentation. Quelles sont les caractéristiques de ce nouveau type d'apprentissage? Qu'en est-il de son efficacité? Que devient le rôle du professeur? Il semble plus utile que jamais de préciser les objectifs à atteindre en F.A., et d'explorer de façon critique la multitude des stratégies d'apprentissage utilisées. Quelques jalons peuvent émerger d'une recherche encore jeune, guides fragiles dans une forêt de points d'interrogation.

ADRESSE PERSONNELLE

Gilles Simard
C.P. 335
Lac Beauport, Qc
G0A 2C0
Téléphones: Bureau : (418) 656-5790
Résidence: (418) 749-9658

Atelier de Gilles Simard, professeur à l'Ecole de Musique de l'université Laval: "Les nouveaux outils pédagogiques"

Introduction: la révolution en informatique

L'ordinateur est un outil qui nous envahit de plus en plus dans différents domaines. On veut introduire ce système dans l'éducation au Québec. L'avènement de ces appareils va modifier considérablement nos pratiques éducatives. Il s'agit de ne pas faire comme l'autruche: ne pas mettre sa tête dans le sable... C'est une révolution comparable à l'introduction des manuels scolaires. On a sûrement dit à l'époque que les manuels étaient des outils qui allaient peut-être uniformiser l'enseignement. Pourtant, ça ne s'est pas produit. On retrouve le même type de réflexions avec la micro-informatique: uniformiser l'enseignement, enlever peut-être aux professeurs une part de leur rôle comme agent d'éducation. Que va-t-il se produire? Quoiqu'il en soit, on ne peut ignorer ce phénomène. On n'aura pas à "vendre" cette marchandise: les étudiants eux-mêmes vont s'attendre à retrouver ces appareils dans leurs études. Aux Etats-Unis, actuellement, il y a énormément de cours faisant appel à l'utilisation de l'ordinateur selon différentes modalités.

But de l'atelier: informations sur les nouveaux outils pédagogiques

Le but de cet atelier, c'est de fournir de l'information sur ce qui a été fait, sur ce qui est disponible actuellement dans l'utilisation que l'on fait de ces moyens pédagogiques en musique, principalement en formation auditive.

L'information est de caractère assez général pour permettre de nous guider sur ce que présente le marché: voici le plan suivi dans cet atelier:

1. Aperçu du genre de programmation;
2. Aperçu des principaux systèmes;
3. L'efficacité de ces systèmes.

1. Aperçu du genre de programmation

D'une façon générale, on peut dire que, dans le domaine musical, il existe plusieurs secteurs:

- le secteur cognitif: analyse musicale, histoire musicale, compréhension de ce qui se passe en musique; opérations purement intellectuelles;
- le secteur psycho-moteur: développer des habiletés qui, de façon traditionnelle, se traduisent par des actions; il s'agit de faire quelque chose; on inclut ici la formation auditive, le solfège, l'enseignement instrumental; activités qui demandent un entraînement, un contrôle de mécanismes complexes;
- le secteur affectif: développer des goûts, des préférences, des attitudes face à la musique.

Si on regarde les programmes de formation professionnelle en musique dans le domaine psycho-moteur, on constate que, pour acquérir des habiletés, il faut investir beaucoup de temps. On a constaté que les problèmes d'apprentissage étaient extrêmement diversifiés, très variés, que c'était long. C'est un secteur qui prend la majorité du temps des étudiants.

On a essayé de rendre cet enseignement aussi individualisé que possible. D'où l'enseignement privé. Quantité de différences, de problèmes chez les étudiants. En ce qui concerne la formation auditive, on a essayé de s'adresser à des groupes restreints et de les rencontrer aussi fréquemment qu'on le pouvait.

Dans les années '60, développement plus accentué. L'enseignement programmé est à la mode dans diverses matières; on a essayé d'individualiser l'enseignement en formation auditive par l'enseignement programmé. Exemples: Harder en théorie musicale, Benward en formation auditive; autre exemple au Québec d'un auteur qui a conçu un enseignement programmé pour les intervalles. Le but: rejoindre les individus dans leur rythme personnel d'apprentissage. Cela n'a pas marché de façon foudroyante.

Divers reproches de la part des étudiants:

- Enseignement assez impersonnel;
- Enseignement qui, pour les plus brillants, était agaçant; ils avaient l'impression de perdre leur temps...

Dans les années '70, l'informatique s'est développée, en particulier, la micro-informatique, dans le domaine de la formation auditive, ce qui est arrivé, c'est que l'ordinateur qu'on utilisait s'est comprimé: on parle de micro-informatique. Outil facilement accessible... en éducation... en formation auditive en particulier: l'informatique permet à l'étudiant de se reprendre; elle peut répondre aux véritables questions des étudiants...

Et la programmation a évolué. Comme l'enseignement programmé, l'enseignement assisté par ordinateur comprend divers types de présentation:

- enseignement linéaire (sans possibilité de sauter des étapes ou de revenir en arrière)
- enseignement à ramifications (avec possibilités d'ajustement envers l'étudiant).

Les programmes à ramifications permettent une meilleure réponse aux étudiants; ils respectent davantage le rythme personnel d'apprentissage. Ce type de programmes est facilité par l'ordinateur qui est interactif: c'est-à-dire qui permet une certaine conversation.

Deux modes, avenues ou orientations de ce dernier type de programmation sont ici décrits:

- le mode tuteur;
- le mode ouvert.

Le mode tuteur. La philosophie générale: on introduit les étudiants dans une espèce de tunnel pédagogique. Exemple: les intervalles. Intervalles de seconde et son renversement, la septième; la tierce et la sixte; la quarte et la quinte; procéder par séquence d'intervalles, selon le mode tuteur, en faisant des modules. Pour passer d'une étape à l'autre, on exige un certain degré de compétence: avoir atteint 90% dans la séquence pour passer à la suivante. Séquences obligatoires, adaptation à la compétence de chacun quant à la durée des étapes. C'est un mode de programmation qui enseigne en ce qu'il propose un cheminement aux étudiants, cheminement plus ou moins souple selon la qualité des didacticiels.

Le mode ouvert. Il y a un autre type plus personnel: une programmation de type ouvert. Fournir à l'étudiant du matériel d'apprentissage seulement. Il n'y a pas de cheminement; l'étudiant choisit lui-même de travailler sur un sujet, dans le temps voulu, dans les modalités de son choix. On n'a pas la prétention de diriger l'apprentissage. Exemple: formules rythmiques, accords, formules mélodiques, avec divers paramètres (tempo différent, 2 ou 3 à la fois, différents registres, intervalles ascendants ou descendants...). C'est un répétiteur à utiliser à volonté. Système "cafétéria" avec divers menus.

2. Aperçu des principaux systèmes

Appareils mis sur le marché. Par ordre alphabétique:

- l'Exercette;
- Guido;
- Micro Music.

La plupart des universités américaines ont travaillé là-dedans. Cependant très peu de leurs appareils ont été mis sur le marché. Il existe 3 ou 4 systèmes répandus en formation auditive. Au colloque, deux sont en démonstration: L'exercette et Micro Music.

L'Exercette. Originairement de l'université Laval. Appareil qui offre du matériel que vous pouvez organiser de toutes sortes de façons. Système à type de programmation ouverte. Exemple: intervalles, choix de quarte avec septième, ascendant, descendant, etc... Avantages de souplesse. Inconvénients: difficulté de dire à l'étudiant, "Mets-toi dans ce système et travaille!" Il faut donc que le professeur s'implique beaucoup pour donner à l'étudiant des conseils, des indications de travail. Différents menus en formation auditive: dictée rythmique et mélodique; intervalles; qualités d'accords; justesse des sons; degrés de gamme; fonctions tonales diatoniques; qualités d'accords; structures verticales; dictée harmonique; intonation élémentaire; intonation mélodique. Programmes de théorie musicale: identification de notes; gammes et armatures; valeur de notes; indicateurs de mesures; épellation d'intervalles; épellation d'accords; épellation de fonctions tonales; modes anciens. Cet appareil est le seul, semble-t-il, sur le marché qui serait différent du système tuteur. Avantages du système ouvert: pour un professeur, pouvoir décider lui-même d'une procédure pédagogique possédant là un outil et du matériel pédagogique adaptable à toutes les situations, ou presque...

Guido. Du nom de Guy D'Arezzo au XIe siècle. Introduit par l'université du Delaware. Système plus sophistiqué, plus puissant que l'Exercette. Il est conçu avec un gros ordinateur. Il recueille les données au fur et à mesure que l'étudiant travaille. Il va l'espionner... Il a beaucoup de mémoire. Système à souplesse pédagogique très grande dans le cadre et les limites du mode tuteur. Au Québec, l'université du Québec à Trois-Rivières utilise le système PLATO (PLATON) pour entrer en communication avec le "Micro Guido Ear Training System". Cependant depuis quelques années on a réduit ce système à un format plus petit, donc plus accessible. On a un programme d'intervalles, selon le système tuteur. La procédure est tracée selon les méthodes traditionnelles. La méthode Benward est la plus utilisée dans ce système. Autres logiciels: système de mélodies (dictées mélodiques; procédure fixe, par degré de compétence), système rythmique également; qualité d'accords; basses chiffrées; orchestration même. Guido a donné naissance à plusieurs projets de recherche.

Micro Music. Introduit par la Compagnie de Passport Design, compagnie faisant la mise en marché de plusieurs programmes conçus dans différentes universités américaines. Par exemple, plusieurs petits systèmes ont été mis sur le marché; système de type tuteur: système Macra (modes majeurs, modes mineurs, modes d'église); système de détection d'erreurs (accords à 4 voix, avec partitions); système Benward (avec basses chiffrées, degrés de gammes, intervalles); système TAP (Tap Machine, avec partitions et cassettes pour la lecture rythmique).

3. L'efficacité de ces systèmes

Pour juger de l'efficacité, il y a deux méthodes:

- On fait travailler les étudiants avec ces systèmes aussi longtemps que possible; on leur donne un test au départ et un autre à la fin et on cherche s'il y a eu un gain significatif.
- Deuxième façon: par comparaison d'un système avec un autre; l'enseignement programmé comparé avec l'enseignement traditionnel; l'enseignement par ordinateur comparé avec l'enseignement traditionnel.

Diverses études ont été produites sur le sujet en formation auditive; quelque trente (30). Quelques-unes sont ici retenues:

1) Etudes sur les intervalles

- En 1978, en Arizona (Humphrius). L'étude a porté, entre autres, sur la période de temps optimale en formation auditive: 30 minutes, trois (3) fois par semaine.
- En 1979, sur le système Guido (Hofstetter). On a comparé la présence ou l'absence de critères de compétence pour passer d'un module à l'autre.

  Selon les critères de compétence, les étudiants étaient frustrés de travailler de cette façon (90% de réussite); tandis que sans critères de compétence, les étudiants étaient moins frustrés, parce que plus libres. Cependant dans le premier cas, les gains étaient plus significatifs.

2) Etudes sur le rythme

Le solfège rythmique (exemple: Tap Machine).

- En 1979 (Parker): on a comparé l'approche Tap avec l'enseignement traditionnel et on a constaté que les procédures étaient aussi efficaces l'une que l'autre. Gains significatifs dans les deux cas.
- En 1979 (Shrader): solfège rythmique assisté par ordinateur; gains significatifs.
- En 1973 (Thompson): un programme du type "choix libre" comme l'est l'Exercette, cependant ce programme n'a pas été mis sur le marché: gains significatifs; attitude positive de l'étudiant.

Dictées rythmiques:

- En 1972, système PLATO (Placek): gains significatifs, attitude positive.
- En 1981, système GUIDO (Hofstetter): gains significatifs.
- En 1979 (Lindeman): gains significatifs.

3) Etudes sur les accords

- En 1980, système Guido (Hofstetter), perception des accords assistée par ordinateur. On a constaté un transfert entre les accords en position fermée et en position ouverte. Gains significatifs.

4) Etudes sur les dictées mélodiques

- En 1981 (Garton), on a comparé l'enseignement par ordinateur avec l'enseignement avec enregistrement sur cassettes. L'enseignement par ordinateur fut plus efficace que l'autre. Attitudes positive des étudiants.

- En 1975 (Carlsen), on a comparé l'enseignement en dictées mélodiques sur cassettes avec l'enseignement en classe. On a constaté qu'il était plus efficace de travailler sur cassettes qu'en classe parce qu'on faisait travailler l'étudiant à son rythme.

5) Etudes sur les modes (Unsworth) 1970. L'ordinateur fut plus efficace que le travail en classe.

En résumé, l'enseignement par ordinateur; gains moins ou pas importants. L'enseignement par ordinateur est aussi, sinon plus efficace que l'enseignement sur cassette ou en classe: gains significatifs car le rythme d'apprentissage est personnel; l'ordinateur répond plus immédiatement aux étudiants. Attitude généralement positive de la part des étudiants.

Coordonnéesdes systèmes proposés en formation auditive

1. L'Exercette: micro-ordinateur de type ouvert avec menus en formation auditive et en théorie musicale.

   Editions Ad Lib. Inc. Répondant: Jacques Benoît
   970, avenue Salaberry
   QUEBEC QC
   GIR 2V3
   Tél.: (418)529-9676

2. Guido: Système très puissant et dispendieux de type tuteur, pouvant être relié au système PLATON de l'université du Québec à Trois-Rivières. Egalement disponible en version micro.

   MICRO GUIDO EAR TRAINING SYSTEM
   Université Delaware
   Office Computer Based-Instruction
   Maine and Academy Streets
   Neward Delaware 19711 (USA)

3. Micro Music Software Library: Système de type tuteur, utilisant des micro-ordinateurs "Apple".

   TEMPORAL ACUITY PRODUCTS INC
   1535, 121 St Avenue S.E.
   Bellevue, Washington 98005
   USA

   Tél.: (206)746-2790
   sans frais: 1-800-426-2673

exercette

Un micro-ordinateur pédagogique

Un instrument interactif
pour l'entraînement individuel
en formation auditive et en «théorie musicale»

ÉDITIONS
AD LIB.

Mis au point par une équipe de chercheurs de l'Université Laval, l'EXERCETTE est un micro-ordinateur specialise qui fonctionne à l'aide de cartouches de mémoire programmees en vue de l'entrainement individuel en formation auditive et en «théorie musicale». Bien que programmable, l'EXERCETTE est d'abord et avant tout un outil pédagogique pour ceux qui veulent offrir à leurs étudiants des exercices interactifs sur micro-ordinateur sans avoir à faire eux-méme de la programmation.

L'EXERCETTE est diffusée avec un ensemble d'exercices couvrant les principaux aspects de la formation auditive et de la «théorie musicale» élémentaire, comme par exemple:

- Intervalles (mélodiques et harmoniques).
- Degrés de gammes.
- Fonctions tonales diatoniques.
- Qualités d'accords.
- Qualités d'accords jazz.
- Dictée rythmique et mélodique.
- Dictée harmonique.
- Microtons.
- Gammes, modes et armatures.
- Épellation d'intervalles, d'accords et de fonctions tonales.
- Etc.

Les principales caractéristiques matérielles de l'EXERCETTE sont les suivantes:

- Un circuit de génération audio capable de produire six voix indépendantes et simultanées avec un timbre comparable à celui d'un piano electronique et une très grande précision au niveau de la justesse des sons.
- Un dispositif d'affichage de caractères d'une ligne servant à l'émission de feed-back et de brefs messages.

- Un panneau de senseurs auquel on superpose diverses surfaces imprimées (appelées MENUS) sur lesquelles apparaissent les touches de commandes et les claviers particuliers à chaque sujet d'entrainement.
- Un dispositif interne pouvant contenir jusqu'à huit cartouches de mémoire ou encore pouvant servir à l'ajout de options prévues, comme par exemple:
  - — Carte d'affichage graphique.
  - — Carte de saisie vocale (Mélocapteur).

FICHE TECHNIQUE

- Microprocesseur: Z-80.
- Affichage alphanumerique en LED 16 caracteres.
- Audio:
  - — 6 voix indépendantes.
  - — enveloppes fixes.
  - — intensité programmable sur une des voix.
  - — sortie standard sur prise d'ecouteurs avec potentiomètre de volume.
- Caractéristiques physiques: Poids: 8 kg, hauteur: 12,5 cm largeur: 37,5 cm, profondeur: 43 cm.
- Alimentation électrique: 115 volts, 60 hz.
- Options:
  - — haut-parleur interne
  - — circuit d'affichage graphique
  - — circuit d'encodage vocal
  - — interface RS-232
  - — circuit de réseau
  - — système d'auteur (de programmation).

ÉDITIONS
AD LIB.
Les éditions Ad lib. inc. 970, avenue Salaberry, QUÉBEC, Québec
Canada G1R 2V3 418/529-9676

exercette

Système de formation auditive de base:

(Incluant le micro-ordinateur et les logiciels suivants: Dictée rythmique et mélodique #1, exercices d'intervalles, de qualités d'accords et de justesse des sons). **2 495 $**

LOGICIELS DISPONIBLES

Formation auditive	Niveaux	Prix
1 - Dictée rythmique et mélodique #1	E S C -	inclus
2 - Intervalles	E S C -	inclus
3 - Qualités d'accords #1	E S C -	inclus
4 - Justesse des sons	E S C U	inclus
5 - Degrés de gamme	E S C -	$ 115.
6 - Fonctions tonales diatoniques	E S C -	$ 115. > $ 195.
7 - Qualités d'accords #2	- - C U	$ 165.
8 - Structures verticales	- - C U	$ 165. > $ 245.
9 - Dictée harmonique #1	- - C U	$ 165.
10- Dictée harmonique #2	- - - U	$ 165. > $ 245.
11- Intonation élémentaire *	E S C -	$ 165.
12- Intonation mélodique *	E S C U	$ 165. > $ 245.
«Théorie musicale»		
13- Identification de notes	E S - -	$ 115.
14- Gammes & armatures	E S - -	$ 115. > $ 195.
15- Valeur de notes	E S - -	$ 115.
16- Indicateurs de mesures	E S - -	$ 115. > $ 195.
17- Epellation d'intervalles	- S C -	$ 115.
18- Epellation d'accords	- S C -	$ 115. > $ 195.
19- Epellation de fonctions tonales	- - C U	$ 165.
20- Modes anciens	- - C U	$ 165. > $ 245.

Niveaux: E=élémentaire, S= secondaire, C=collégial, U=universitaire. La plupart des exercices sont indiqués pour plus d'un niveau compte tenu de leur nature et de la disparité de la préparation des étudiants.

(*) Exercices nécessitant l'option graphique et l'option Mélocapteur.

OPTIONS

Haut-parleur interne	$ 35.
Carte graphique	$ 275.
Carte MELOCAPTEUR	$ 750.

N.B.

- Une escompte de 15% est accordée sur l'achat de l'ensemble des exercices disponibles.
- Ces prix sont exempts de taxe fédérale, FAB Québec et susceptibles d'être modifiés sans avis.
- Le délai de livraison est de 90 jours.
- La garantie de ce matériel porte sur le temps et les pièces et est valable pour une durée de 90 jours après la date de livraison.

DESCRIPTION SOMMAIRE DES LOGICIELS

Portant sur différents aspects de la formation auditive et de la "théorie musicale" élémentaire, les logiciels du système EXERCETTE répondent tous aux principales caractéristiques suivantes:
Il s'agit de logiciels d'entraînement individuel conçue pour être utilisés entre les cours et non pour remplacer ces derniers. Chaque sujet d'entraînement se présente sous forme d'un "menu tactile" comportant les éléments de la matière à assimiler ainsi que les touches de commandes nécessaires à l'entraînement. Le cheminement et la progression des difficultés ne sont pas déterminés à l'avance, il sont fixés à volonté par l'usager. Chacun des logiciels offre la possibilité de 3 modes d'opération: (1) Exploration libre: pour entendre et comparer à volonté les éléments de la matière à assimiler, (2) Pratique: pour un entraînement intense avec feedback immédiat (3) Test: pour une auto-évaluation en vue de comparer le progrès accompli d'une séance à l'autre.

1 DICTÉE RYTHMIQUE ET MÉLODIQUE #1

Identification de fragments rythmiques et mélodiques élémentaires générés à partir de paramètres contrôlés par l'usager. Variantes: Identification des mélodies aux points de vue (1) rythmique seulement, (2) mélodique seulement, (3) rythmique et mélodique. Options: Choix du type de mesure (2/3, 3/4, 4/4, 6/8), des cellules rythmiques, du nombre de mesures, du mode (majeur ou mineur), des intervalles (conjoints ou disjoints).

2 INTERVALLES

Identification des intervalles mélodiques et harmoniques. Variantes: Identification des intervalles en termes (1) de nom d'intervalle, (2) de noms de notes. Options: Choix des intervalles à identifier. Type (ascendant, descendant ou harmonique), simple ou composé. Registre. Tempo.

3 QUALITÉ D'ACCORDS #1

Identification des accords suivants: majeur, mineur, diminué, augmenté, majeur7, mineur 7, diminué 7 et dominante 7. Variantes: Identification des accords en termes (1) de qualité, (2) de renversement, (3) de noms de notes. Options: Choix des accords à identifier. Plaqué ou arpégé. Position (serrée ou large). Registre. Accentuation de la basse.

4 JUSTESSE DES SONS

Identification d'écarts plus ou moins infimes entre deux sons consécutifs. Variantes: Comparaison d'un deuxième son par rapport à un premier en termes (1) d'égal, de plus grave ou de plus aigu, (2) de fraction de ton (microton). Options: Choix des écarts plus ou moins petits à discriminer. Registre.

5 DEGRÉS DE GAMMES

Identification des sons en tant que degrés de gamme, c-à-d. en regard de leur position par rapport à une tonique. Variantes: Identification, dans un contexte tonal, des sons en termes (1) de numéro de degré de gamme et (2) de nom de note dans une tonalité donnée. Options: Choix des degrés à identifier, du mode (majeur ou mineur), des altérations (si désiré), des tonalités, du registre, du tempo et du nombre de sons par question.

6 FONCTIONS TONALES DIATONIQUES

Entraînement à l'identification des accords construits sur chaque degré de gamme des tonalités majeures et mineures. Variantes: Identification des accords en tant que fonction tonale, en termes (1) de basse chiffrée et (2) d'épellation des notes qui les composent dans une tonalité donnée. Options: Choix des fonctions à identifier. Mode (majeur ou mineur). Position (serrée ou large). Registre. Plaqué ou arpégé. Avec ou sans renversement. Avec ou sans 7ième.

7 QUALITÉ D'ACCORDS #2

Identification des accords avec 7ième, 9ième, 11ième et 13ième. La nomenclature utilisée est celle de la musique jazz. Variantes: Identification des accords en termes (1) de qualité et de degré ajouté (tension) et (2) de noms de notes. Options: Choix des accords et des tensions à identifier. Position (serrée, large). Renversement. Accentuation de la basse. Plaqué ou arpégé.

8 STRUCTURES VERTICALES

Identification de structures verticales des plus diverses construites par superposition d'intervalles. Variantes: Identification des structures en termes (1) d'intervalles superposés (2) de noms de notes. Options: Choix de la composition en intervalles des structures à exercer ainsi que du nombre d'intervalles superposés (2 ou 3). Registre. Plaqué ou arpégé.

9 DICTÉE HARMONIQUE #1

Indentification d'enchaînements harmoniques en terme de basse chiffrée. Les fonctions harmoniques utilisées pour le niveau 1 se limitent aux accords diatoniques à l'état fondamental ou avec renversement et sans septième. Options: Mode (majeur ou mineur). Tonalité. Longueur de l'enchaînement (2 à 16 accords). Accentuation de la basse. Choix des fonctions tonales à identifier. Tempo

10 DICTÉE HARMONIQUE #2

Niveau précédent avec en plus les fonctions tonales suivantes: Accords diatoniques avec septième (à l'état fondamental). Dominantes secondaires à l'état fondamental ou avec renversement, et avec septième. Sixtes française, allemande, italienne et napolitaine à l'état fondamental et accord diminué du 2ième degré au premier renversement.

11 INTONATION ÉLÉMENTAIRE *

Emission vocale, juste, d'éléments musicaux élémentaires. Variantes: Emission (1) d'une note simple (2) d'un intervalle (3) d'un tétracorde (4) d'un arpège. Options: Choix des notes, intervalles, tétracordes ou arpèges à exercer. Registre de la voix. Clé. Degré de précision requis.

12 INTONATION MÉLODIQUE *

Emission vocale juste de fragments mélodiques élémentaires générés à partir de paramètres contrôlés par l'usager. Variantes: Réalisation vocale d'un fragment mélodique, (1) entendu mais non affiché (mémorisation), (2) affiché mais non entendu (lecture). Options: Choix du type de mesure (2/4, 3/4, 4/4, 6/8), des cellules rythmiques, du nombre de mesures, du mode (majeur à mineur), des intervalles (conjoints ou disjoints), de la clé (Sol ou Fa), du registre de la voix, du tempo et du degré de précision requis.

13 IDENTIFICATION DES NOTES

Identification des notes sur le clavier de piano et sur la portée. Variantes: (1) sur clavier de piano (2) sur clé de Sol et Fa (3) sur les quatre clés de Do. Options: Choix des sous-ensembles à identifier.

14 GAMMES ET ARMATURES

Identification des armatures et épellation des gammes dans les différentes tonalités. Variantes: Identification (1) des toniques à partir des armatures et (2) des armatures à partir des toniques. Epellation des gammes (3) à partir des armatures et (4) à partir des toniques. Options: Mode (majeur à mineur). Nombre maximal d'altérations à la clé.

15 VALEURS DE NOTES

Monnayage des figures de notes. Variante: Identification de la valeur unitaire des cellules rythmiques les plus unitées. Option: Choix des cellules rythmiques à exercer.

16 INDICATEURS DE MESURES

Identification des valeurs des différentes figures de notes en fonction des différents indicateurs de mesure. Variantes: Pour un indicateur de mesure donné, identification (1) de la figure de note correspondant à une fraction de temps donnée (2) de la fraction de temps correspondant à une figure de note donnée et (3) de l'indicateur de mesure correspondant à un contenu-type de mesure donné.

17 ÉPELLATION D'INTERVALLES

Epellation des intervalles. Variantes: Identification (1) de la note qui forme un intervalle donné à partir d'une note donnée (2) du nom de l'intervalle existant entre deux notes données. Options: Choix des intervalles à exercer. Direction (ascendante ou descendante).

18 ÉPELLATION D'ACCORDS

Epellation d'accords élémentaires de trois et de quatre sons. Variantes: Identification (1) des notes composant les différents accords et (2) du nom et du renversement d'un accord donné à partir de la suite de notes qui le composent. Options: Choix des accords et des renversements à exercer.

19 ÉPELLATION DE FONCTIONS TONALES

Epellation des principales fonctions tonales (accords diatoniques et dominantes secondaires) dans les diverses tonalités. Variantes: Identification (1) des suites de notes composant les différentes fonctions tonales avec ou sans renversement, et (2) du chiffrage des fonctions tonales à partir de suites de notes composant ces accords. Options: Choix des fonctions tonales et des renversements à exercer. Mode (majeur à mineur). Tonalités.

20 MODES ANCIENS

Identification des armatures et épellation des gammes des modes d'église construits sur les différents tons. Variantes: Identification (1) des "toniques" à partir des armatures (2) des armatures à partir des "toniques". Epellation des gammes à partir (3) des armatures et (4) des "toniques". Options: Mode (ionien, dorien, phygien, lydien, mixolydien, éolien, locrien). Nombre maximal d'altérations à la clé.

(*) Exercices nécessitant l'option graphique et l'option Mélocapteur.

Les éditions Ad lib. inc.

MICRO MUSIC LIBRARY

PRICE LIST

Effective April 1, 1983

MICRO MUSIC DAC BOARD $160
Quantity pricing available.

COMPOSITION/SYNTHESIS:
- Music Composer $150
- Envelope Shaper $75
- Envelope Construction $125

MELODIC DICTATION:
- Melodious Dictator $150
- Arnold $150
- Doremi $75
- Name That Tune $75

HARMONIC DICTATION:
- Harmonious Dictator $150
- Harmony Drills: Set 1 . . . . . $90
- Interval Mania $150
- Chord Mania $125

RHYTHMIC DICTATION:
- Rhythmic Dictator $125
- Rhythm Drills $75

ERROR DETECTION:
- Sir William Wrong Note $150
- Sebastian $125

BASIC FUNDAMENTALS:
- Key Signatures $60
- Pitch Drills without Accidentals . . $50
- Pitch Drills with Accidentals . . . $50
- Mode Drills $70

VOCABULARY/SYMBOLS:
- Musical Symbols $70
- Musical Terms $70
- Musical Instruments $50
- Italian Terms $50
- Foreign Instrument Names $50

HISTORY:
- Composers and Their Works $70

THEORY TEXT SUPPLEMENTS:
- Music in Theory and Practice (Benward):
  - Volume I $400
  - Volume II $275*

INSTRUMENT TUTORS:
- Micro Brass Series:
  - Micro-Trumpet $90*
  - Micro-French Horn $90*
  - Micro-Baritone $90*
  - Micro-Tuba $90*
  - Micro Valve Assembly $90*
- Guitar Tutor Series:
  - OCS-Basic Guitar 1 . . . . . $50

FOR THE VERY YOUNG:
- Magic Musical Balloon Game $25

MANAGEMENT:
- The Uniform Master $190

PROGRAMMING:
- BASMUSIC $50

* Available soon

. . . . . .

Shipping charges will be pre-paid and added to above prices.

. . . . . .

TEMPORAL ACUITY PRODUCTS, INC.

1535 121st Avenue S.E. • Bellevue, Washington 98005 • (206) 746-2790 • Toll Free 1-800-426-2673
Except Hawaii, Alaska and Washington

ATELIER DE GILLES SIMARD, professeur à l'École de Musique de l'Université Laval "PROBLÈMES ET SOLUTIONS" Secrétaire : Réal Simard

GILLES SIMARD

Voir l'Atelier "Les nouveaux outils pédagogiques"

L'ATELIER

Faire la revue des recherches sur la F.A. en tentant de cerner les problèmes qui se posent en F.A. et de présenter le résultat des recherches déjà effectuées pour leur trouver une solution.

SON ADRESSE PERSONNELLE

Voir l'Atelier : "Les nouveaux outils pédagogiques".

PROBLEMES ET SOLUTIONS EN FORMATION AUDITIVE

par Gilles Simard
Université Laval

Même si le titre de l'atelier semble vouloir offrir d'alléchantes perspectives permettant à chacun de régler bien des problèmes, le contenu en sera sensiblement différent, en ce sens qu'il verra simplement à exposer l'état des recherches en solfège, intervalles, accords, dictées mélodiques, rythmiques ou harmoniques, on tentera de voir quels problèmes ont été soulevés par les récentes recherches, quelles solutions a-t-on proposées et à quelles conclusions en est-on arrivé.

Si l'on jette un coup d'oeil sur ce qui se fait en solfège dans la majorité des institutions américaines, on s'aperçoit qu'il n'y a ni standards, ni procédures fixes, ni normes, ni critères à atteindre d'une institution à l'autre. Les gens font leurs propres objectifs, créent leurs propres méthodes d'apprentissage. C'est la diversification pour ne pas dire l'anarchie.

Toutefois, conséquence sans doute de cette diversification, la comparaison entre les diverses méthodes a semblé préoccuper au plus haut point les chercheurs, si l'on en juge par les nombreuses études comparatives menées au cours des dernières années. Méthode Kodaly, shape notes, intervalles par fragments, solfège atonal, solfège préparé, méthodes du do mobile, etc., à peu près toutes les approches ont été comparées pour en arriver à un résultat pour le moins surprenant: aucune de toutes ces procédures n'a montré de différence appréciable par rapport aux autres.

Au chapitre des intervalles, les conclusions sont un peu plus encourageantes. L'étude des divers procédés d'apprentissage des inter-

valles à l'état pur ont amené les chercheurs à la conclusion que la perception des intervalles est fort différente dans un contexte mélodique. D'autre part, sans faire l'unanimité sur un ordre de présentation idéal, on s'entend en général pour dire que ce qui est petit est plus facilement perceptible que ce qui est grand. Enfin, plusieurs études tendent à démontrer que l'étude systématique des intervalles améliore de façon significative la performance en solfège et en dictée mélodique.

En dictée mélodique, les opinions sont très partagées, très divergentes quant à la corrélation qui puisse exister entre l'efficacité en dictée versus l'efficacité en solfège. C'est la combinaison de plusieurs approches qui, en définitive, donnera les meilleurs résultats. Toutefois, indépendamment de ces polémiques, les recherches récentes ont permis de cerner certains facteurs qui ont un rapport direct sur l'habileté à prendre des dictées. Parmi les principaux, citons l'acuité auditive, une certaine habileté intellectuelle versus habileté à prendre le rythme, un acquis musical et académique important face au contenu de la dictée mélodique.

En définitive, la formation auditive a-t-elle une utilité pratique dans la formation du musicien? Là encore les plus récentes études sur le sujet ont démontré qu'il existe une relation directe entre l'habileté en solfège rythmique et l'habileté en lecture à vue. De même, ces études ont souligné le rapport important entre l'habileté en dictée mélodique et l'habileté à repérer les erreurs.

En résumé, on peut se rendre compte que la recherche de la méthode idéale en formation auditive, c'est une sorte de recherche du Saint Graël, c'est une sorte de lutte contre les moulins à vent de Don Quichotte. C'est rassurant dans un sens parce que cela nous laisse toute liberté, à nous professeurs, d'expérimenter encore, de travailler avec conviction.

Il y a, bien sûr, plusieurs méthodes générales et efficaces pour tout le monde. On aurait peut-être dû cerner davantage à qui certains types de procédures conviennent et à qui ça ne convient pas. C'est le genre de recherche que l'on est en train d'entreprendre et qui débouchera probablement sur d'intéressantes solutions.

CONFÉRENCE D'OUVERTURE Dr. Paul Savary

Voyage dans l'infiniment petit
ou quelles sont les voies que la musique
prend pour se rendre au cerveau

ANIMATEUR-EXPERT

Le Dr. Paul Savary est président de l'Association d'Oto-rhino-laryngologie et de chirurgie cervico-faciale de la Province de Québec, directeur du département universitaire d'oto-rhino-laryngologie à l'Université Laval et chef de service à l'Hôtel-Dieu de Québec.

Titre de sa conférence: "VOYAGE DANS L'INFINIMENT PETIT" OU "QUELLES SONT LES VOIES QUE LA MUSIQUE PREND POUR SE RENDRE AU CERVEAU".

Résumé :

Il s'agit de comprendre le mécanisme de l'audition d'abord dans son entrée à l'oreille, la traversée de la membrane tympanique, la mécanique elle-même par le jeu des osselets jusqu'au transformateur qui s'appelle le labyrinthe. Ce labyrinthe très complexe sera simplifié au maximum pour ensuite mieux comprendre que le son se propage par un nerf dont l'analogie au fil électrique est frappante pour ensuite arriver dans des relais et finalement se retrouver au centre de décodage qui s'appelle le cerveau. Une vue d'ensemble de certains examens sera faite et des sciences de base seront ensuite expliquées sur l'intensité du son et la fréquence.

MÉCANISME DE L'AUDITION

Conférence du Dr Paul Savary, M.D., F.R.C.S. (e)
Professeur à l'Université Laval et
président de l'Association d'oto-rhino-laringologie et
de chirurgie cervico-faciale de la Province de Québec

Cerveau

Un son est transformé en influx nerveux qui arrivant au cerveau passe par les lobes temporaux où il subit un décodage, puis va au lobe frontal, siège des sentiments. Donc le décodage donne une signification à l'influx nerveux, et le lobe frontal émet un sentiment par rapport à cette signification.

Avant le cerveau

Un son produit par une source extérieure passe par le chemin suivant avant d'être transformé en influx nerveux:

pavillon ⟶ conduit auditif
⟶ cavité tymponique ⟶ chaîne des osselets
⟶ labyrinthe osseux ⟶ labyrinthe membraneux

oreille externe - pavillon
- conduit auditif

oreille moyenne - cavité tymponique
- chaîne des osselets

oreille interne - labyrinthe osseux
- labyrinthe membraneux

Oreille externe

Pavillon: cartilagineux
: présente un certain nombre de replis et d'infractuosités

Conduit auditif: canal irrégulier
: 2,5 cm environ
: formé de cartilage et d'os

Membrane tympanique:
- obstrue le fond du conduit auditif
- flexible et oscille avec les vibrations atmosphériques qui l'atteignent et les transmet aux structures de l'oreille moyenne.

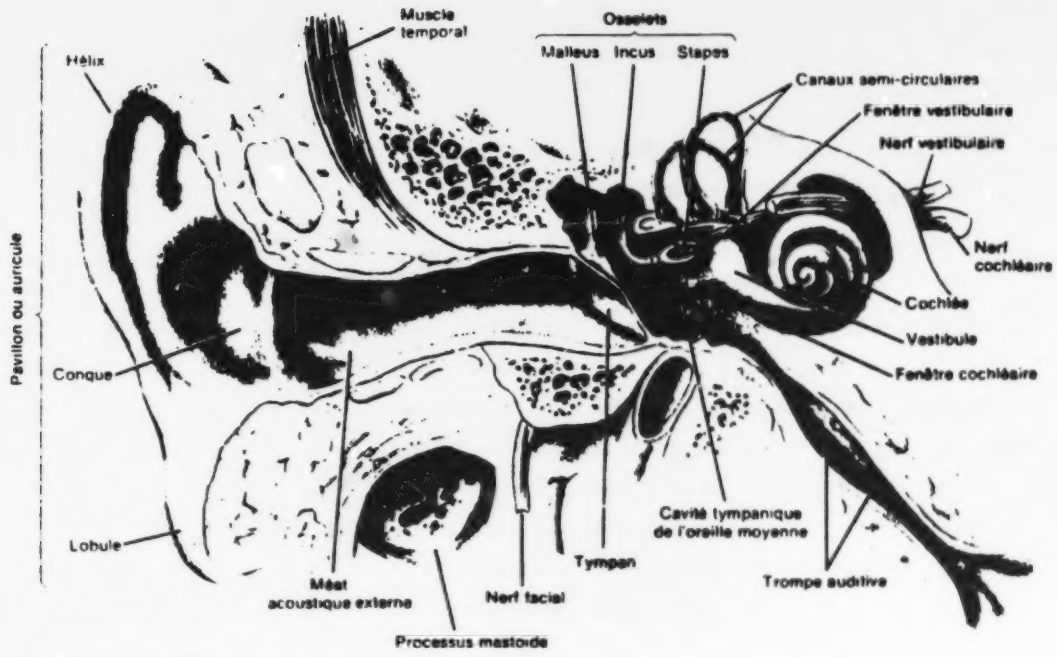
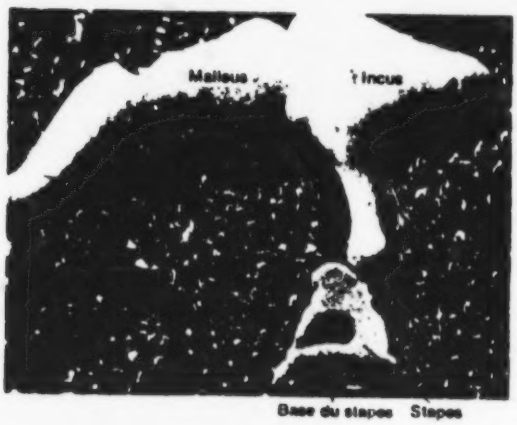


Figure 10-18 L'anatomie de l'oreille.

Oreille moyenne

- Petite cavité irrégulière creusée dans l'os temporal:
  cavité tympanique, traversée par la chaîne des osselets
- Osselets: disposés en une chaîne qui lie mécaniquement la membrane du tympan à la fenêtre vestibulaire de l'oreille interne
  . marteau (malleus) attaché au tympan
  . enclume (incus)
  . étrier (stapes) appliqué sur la fenêtre vestibulaire (ovale)
- La vibration du tympan ébranle la chaîne des osselets qui transmet la vibration à la fenêtre vestibulaire.



Oreille interne

Deux parties:

Labyrinthe osseux: suite complexe de canaux et tunnels encastrés dans la partie pétreuse de l'os temporal

Labyrinthe membraneux: tubulaire, formé de tissus conjonctif et situé à l'intérieur du premier;
contient les éléments nerveux de l'audition et de l'équilibration.

Cochlée: organe de l'audition
- partie du labyrinthe osseux
- forme d'une coquille d'escargot
- formé de deux tubes qui s'enroulent en spirale
  . rampe tympanique
  . rampe vestibulaire

Les vibrations mécaniques de l'étrier sont transmises de la fenêtre vestibulaire (ovale) au liquide de la rampe vestibulaire et se propagent vers le haut de la spirale avant de redescendre la rampe tympanique jusqu'à la fenêtre cochléaire (ronde).

Le labyrinthe membraneux de la cochlée sépare les deux rampes sur toute leur longueur et se termine en cul-de-sac à la pointe de la cochlée. Il renferme les cellules sensorielles ciliées de l'audition, disposées sur toute la longueur de la membrane basilaire. Cet ensemble cellulaire fait saillie dans le canal cochléaire et forme l'organe spiral.

Le canal cochléaire étant situé en coin entre les deux rampes, les vibrations l'atteignent facilement grâce à ses parois flexibles. Les oscillations de la membrane basilaire stimulent les cellules ciliées par l'intermédiaire de la membrane tectoriale dans laquelle les cils sont enchassés.

Les potentiels générateurs excitent les dendrites des cellules ganglionnaires du nerf cochléaire et celui-ci achemine les influx au cortex auditif du cerveau.

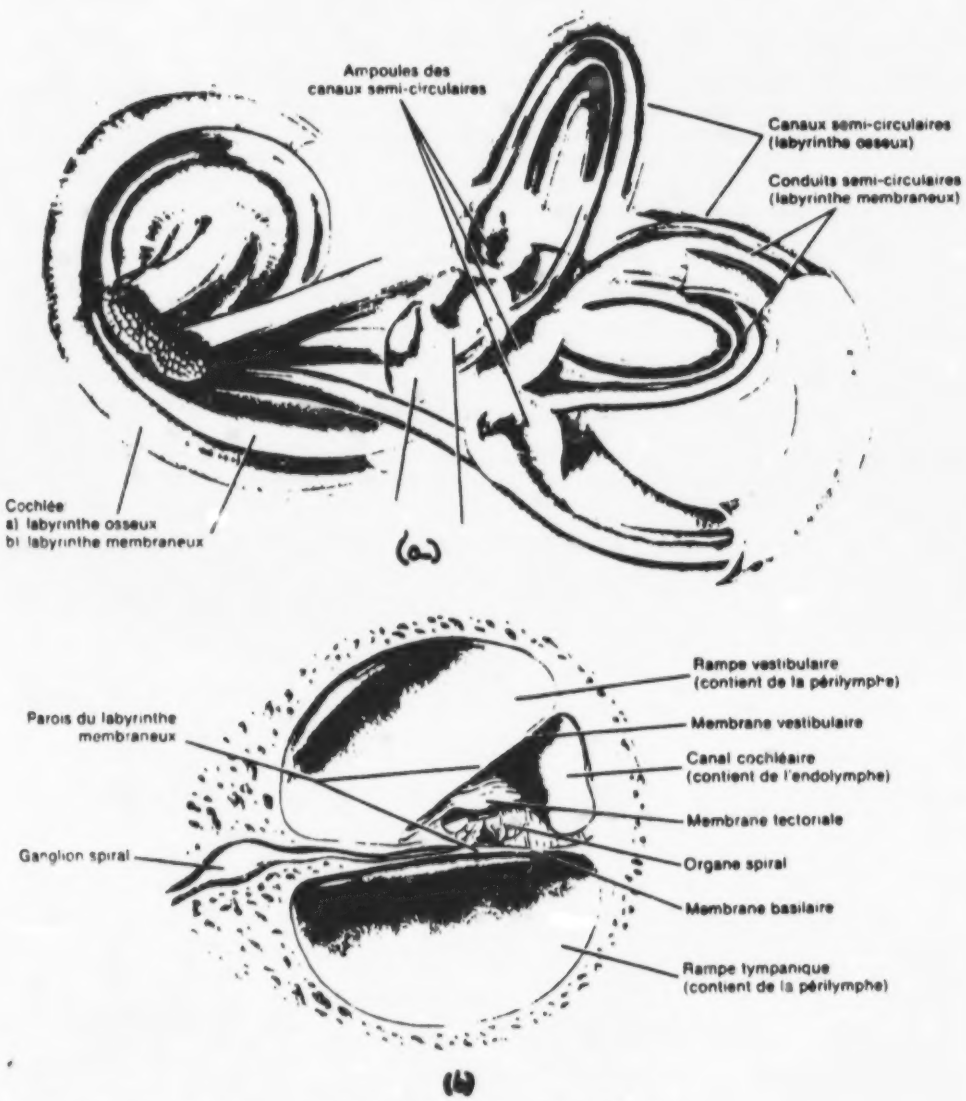


Figure 10-20 *(a)* L'oreille interne. Le labyrinthe membraneux est dégagé. Cette vue postérieure permet de voir l'utricule et le sacculo. *(b)* Coupe de la cochlée

Remarques générales

Décibel: - plus petite intensité de son
- plus petite différence d'intensité d'un son à l'autre

Oreille humaine entend des sons de 64 Hz ⟶ 32 000 Hz

Hz : Hertz ou vibration par seconde.

Lumière: 36 millions Hz

Très bon stéréo transmet : de 128 Hz à 16 000 Hz

Surdité précoce chez les musiciens
- dû à la pratique trop longue

Gilles Simard (Joliette)
Secrétaire

ATELIER DU DÉPARTEMENT DE MUSIQUE DU COLLÈGE MARGUERITE-BOURGEOYS: "LA CROISADE DES DAMES" OPÉRA EN UN ACTE DE FRANZ SCHUBERT

La création: Singspiel en un acte de Franz Schubert (1797-1828). Livret de Ignaz Franz Castelli (1781-1862) d'après les comédies Ecclesiazus et Lisistrata d'Aristophane. Première représentation: Vienne Musikvereinssaal, 1er mars 1881 (version instrumentale); Francfort-sur-le-Main, 29 août 1861 (version théâtrale).

L'intrigue: L'ordonnance du major Léopold Gschwandtner, Bastien, rencontre sa fiancée Linda. Il apporte aussi une lettre à Barbara, la femme du major, annonçant le retour des troupes pour une brève permission. Les femmes, lasses de leur solitude, n'acceptent plus de voir si peu leurs maris. Pour les éloigner des mirages de la gloire militaire, elles décident de mener une grève tout à fait singulière: elles se montrent froides et indifférentes envers eux. Quelle n'est pas leur surprise de s'apercevoir que les hommes ont décidé de la même attitude à leur égard! Barbara découvre la cause de ce comportement: au cours d'une bataille particulièrement difficile, les hommes ont fait le voeu de renoncer aux femmes pour toujours s'ils en réchappaient. Celles-ci doivent les ramener à la raison par la force: la guerre éclate entre femmes et hommes; une guerre éclair dont les femmes sortent victorieuses. L'armistice était bientôt signée: les hommes doivent céder sur tous les fronts, renonçant même à partir pour d'autres guerres.

Le livret écrit par Castelli, ami de Beethoven et de Weber, fut publié en 1823 dans l'intention d'offrir aux musiciens autrichiens de bons textes. Il plut beaucoup à Schubert qui en écrivit la partition. L'oeuvre, malgré la brièveté, prend place parmi les meilleurs travaux du compositeur, grâce à son équilibre et à son homogénéité (Rossella Bertolazzi) *

* Autre titre de cet opéra: Les Conspiratrices ou la guerre domestique. Voir **L'opéra 800 oeuvres de 1597 à nos jours**, Ramsay (Image), Éd. Ramsay, pages 152 et 153, Paris, 1979

DISTRIBUTION

Distribution par ordre d'entrée en scène

SUZANNE	Francine LATENDRESSE
HECTOR	Benoit GENDRON
HÉLÈNE	Sylvie PROVOST
La BARONNE	Chantal LAROCQUE
CAMILLE	Martine DUBEAU
LUDGARDE	Marie-Isabelle LOBATO
DAMES DE LA COUR	Isabelle CARON
	Sylvie DESROCHES
	Christine HAREL
	Jocelyne MARSAN
	Louise MARTIN
	Dominique PRIMEAU
	Johanne VINETTE
	Sylvie MALOUIN

Le BARON THRASYBULLE	Jacques LACHAPELLE
ASTOLPHE	Francis COLPRON
GAROLD	Jnël POULIN
FRÉDÉRIC	Pascal JOLY
CHEVALIERS	Alain BÉNARD
	Marc VALADE
PIANISTES ACCOMPAGNATEURS	
	Pierre McLean
	Marc VALADE
DIRECTION SCÉNIQUE *	Roland LAROCHE

* à partir d'un travail préliminaire de Micheline TESSIER

EXPOSANTS AU COLLOQUE / MUSIQUE '83

1. Éditions Ad Lib. Inc.

Répondant : Jacques Benoit

Adresse : 970 Avenue Salaberry
Québec, Qc
G1R 2V3
(418) 529-9676

Contenu : Micro-ordinateur (Exercette) pour la formation auditive

2. Yamaha Musique Canada

Répondant : Jean-Pierre Gascon

Adresse : 9563 Côte de Liesse
Dorval, Qc
H9P 1A3
(514) 636-6888

Contenu : Divers instruments et matériel pédagogique

3. Lorraine Casaubon

Adresse : Université du Québec à Trois-Rivières
1110 Baie-Jolie
Pointe-du-Lac, Qc
G0X 1Z0
(819) 377-1990

Contenu : Matériel pédagogique pour la formation auditive : 2 volumes et cassettes

4. La Maison Paris-Commerce présente le piano Bösendorfer

Adresse : 6090 ouest, Sherbrooke
Montréal, Qc H4A 1V1
(514) 482-5304

Contenu : Présentation d'un vidéo sur le piano Bosendorfer

Remerciements du Comité organisateur du Colloque à l'endroit de la **Maison Paris-Commerce** qui a aimablement prêté le piano à queue Bosendorfer pour les concerts à l'auditorium.
et du **Comptoir Musical Filion Limitée,** sis au 479, 5ème rue, Shawinigan, Qc G9N 1E4 (819) 536-2575 pour les cartables remis aux congressistes inscrits au Colloque

COMITÉ ORGANISATEUR DU COLLOQUE / MUSIQUE '83

Michel CASSIVI, du collège Marguerite-Bourgeoys
Louis DALLAIRE, du Service des programmes (DGEC)
Victor LE GENDRE, du Service des programmes (DGEC)
Monique MARTIN, de Montréal, (punch)
Jacqueline NAULT, du collège Marguerite-Bourgeoys
Gaston-M. OUELLET, du collège de Valleyfield
Claude PARENTEAU, du collège de Trois-Rivières
(Exposants)
Claude POIRIER, du collège de la Gaspésie
(Coordination)
Lise PETIT, du collège de Sainte-Foy
Gilles SIMARD, du collège de Joliette
Réal SIMARD, du collège d'Alma
Micheline TESSIER, des Jeunesse Musicales du Canada

LE COMITÉ PÉDAGOGIQUE DE MUSIQUE AU COLLÉGIAL

Membres

Réal SIMARD
Ovid AVARMAA
Suzanne GERMAIN-FRÉCHETTE
Claude POIRIER
Jacques CORRIVEAU
Trevor PAYNE
Gilles SIMARD
Christian ROY
Jean-Pierre GUINDON
Cécile PETIT
Jean RABOUIN
Lise DECARIE
Lise PETIT
Céline PLOURDE
France DUPUIS
Claude PARENTEAU
Gaston-M. OUELLET
Raymond LALIBERTÉ

Alyne MARTIN
Jacqueline NAULT
Gérald WHEELER
Colette MAILLOUX
Madeleine TANGUAY

Serge GUILLEMETTE
Josephte DUFRESNE
Richard PROULX
Pierre NORMANDIN
Geneviève PARADIS
Thomas CAVANAGH
Edgard DAVIGNON

Collèges publics

Alma
Dawson-Selby
Drummondville
de la Gaspésie
Granby
John Abbott
Joliette
La Pocatière
Lionel-Groulx
Région de l'Amiante
Rimouski
de Saint-Laurent
Sainte-Foy
Shawinigan
Sherbrooke
Trois-Rivières
Valleyfield
Vanier

Collèges privés

École supérieure de musique de Nicolet
Collège Marguerite-Bourgeoys
Collège Marianopolis
Collège Marie-Victorin
École de musique Vincent-d'Indy

Instituts

Conservatoire de musique du Québec à

Chicoutimi
Hull
Montréal
Québec
Rimouski
Trois-Rivières
Val-d'Or

POSTLUDE AU COLLOQUE / MUSIQUE '83

Un mot de reconnaissance

à la Direction générale de l'enseignement collégial

qui rend financièrement possibles la préparation et la réalisation de notre colloque. Des remerciements particuliers vont à Madame Nicole Brodeur, directrice générale de l'enseignement collégial et présidente d'honneur du Colloque et du concert-gala, à messieurs Victor Le Gendre et Louis Dallaire pour leur franche collaboration du début à la fin et au-delà ..

à la Direction générale du Collège Marguerite-Bourgeoys

qui offre gracieusement les locaux de son historique maison à la tenue de notre colloque au personnel de soutien, aux hôtes et hôtesses du collège qui nous aident bénévolement toute notre gratitude.

au Comité organisateur

constitué des membres du sous-comité de la coordination en musique leurs idées, leurs suggestions trouvent leur réalisation concrète dans le déroulement d'un colloque restreint dans le temps mais riche d'enseignements.

aux animateurs-experts

qui mettent à notre disposition leur grand savoir, leurs nombreuses expériences. Les ateliers animés par eux et les échanges qui les entourent donnent à notre colloque un visage aux multiples personnalités. Un grand merci à tous et à toutes.

aux exposants

qui se sont généreusement joints à nous afin d'assurer une valeur plus grande à l'aspect de prospectives de notre colloque voulu par les organisateurs.

à tous les membres

qui vivent en entier ou en partie ce colloque, nous voulons exprimer notre vive reconnaissance

Coordination de la Fête de la musique et du Colloque/Musique '83

Claude Poirier, coordonnateur provincial du Comité pédagogique de musique au collégial, professeur au collège de la Gaspésie.